

RAFAEL DEL ROSARIO PÉREZ GONZÁLEZ

GUIA PER RECÓRRER RODOLF SIRERA

PREMI XAVIER FÀBREGAS 1996



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

Rafael del Rosario Pérez González, nascut a Manises (Horta) el 1964, és llicenciat en filologia valenciana. Ha fet estudis de dramaturgia a El Teatro Fronterizo, de Barcelona, i ha col·laborat en el diari *Levante* i en el setmanari *El Temps*. Interessat pel teatre, va iniciar-se com a actor a València i després va formar part del grup L'Establia. Ha participat en diversos muntatges i s'ha dedicat a la crítica teatral i literària. Autor de treballs teòrics sobre teatre, ha estudiat molt especialment l'obra de Rodolf Sirera, sobre el qual ha publicat diferents articles i ha escrit l'obra *Guia per recórrer Rodolf Sirera*.

M O N O G R A F I E S D E T E A T R E

35

RAFAEL DEL ROSARIO PÉREZ GONZÁLEZ

GUIA PER RECÓRRER RODOLF SIRERA

PREMI XAVIER FÀBREGAS 1996

PRÒLEG D'ENRIC GALLÉN

Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

MONOGRAFIES DE TEATRE
Director de la col·lecció: Carles Batlle

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monterde
Francesc Rodellas

© Rafael del Rosario Pérez González, 1998
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: juny 1998

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió i enquadernació: Inresa, s.l.
Dipòsit legal: B. 25 113-1998
ISBN: 84-7794-557-8

Exemplar no venal

PRÒLEG

A partir d'ara, el lector ensinistrat en qüestions teatrals disposarà, gràcies a l'estudi de Rafael Pérez González, d'una aproximació general i sòlida al teatre de Rodolf Sirera. La recerca, centrada en els seus textos, no obvia ni la deguda contextualització històrica de l'obra ni l'aproximació crítica al perfil intel·lectual d'un escriptor seriosament implicat en el desenvolupament, l'organització i la gestió del teatre al País Valencià dels setanta ençà. Des del punt de vista metodològic, el plantejament particularitzat que Rafael Pérez González fa de cada obra de Rodolf Sirera —incloent-hi les escrites en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís— permet que el lector faci un recorregut metòdicament compassat i alhora interpretatiu de la seva carrera teatral dividida de forma global en quatre etapes: 1969-1977, 1978-1981, 1983-1986 i 1986-1994.

Des dels primers capítols del llibre, el lector s'adona que, tot i la modesta declaració d'intencions que l'autor fa en les «Notes prèvies», no es tracta d'una mera i sintètica descripció dels textos dramàtics de l'escriptor valencià. En absolut: la investigació realitzada va més enllà de l'estricta presentació d'unes obres dramàtiques segons unes determinades coordenades històriques i culturals. Més: per a l'autor de l'estudi, caracteritzar els textos dramàtics de Rodolf Sirera implica també avaluar-los, analitzar-los i comentar-los segons les constants i personals obsessions temàtiques de l'escriptor, estratègicament relacionades amb la diversitat de tècniques, formes i gèneres teatrals conreats.

Quina és, així doncs, la principal de les característiques específiques del teatre de Rodolf Sirera, observada per Rafael Pérez González? La d'un dramaturg que, bon coneixedor de la feblesa de la tradició teatral heretada i del context en què havia —i ha— de desenvolupar majorment la seva vocació, va escollir —i no se n'ha desdit— un determinat camí: expressar-se en totes les formes possibles de l'art teatral. A través de l'escriptura dramàtica, Sirera es proposa desenrotllar un seguit d'històries i reflexions pròpies en relació amb una realitat tan immediata com canviant. De forma preferent, la del compromís de l'intel·lectual, tractat i explicitat a consciència en funció de cadascuna de les etapes establertes a l'estudi. Començant per la posició combativa i militant dels anys setanta, que tan bé reflecteixen *Homenatge a Florentí Montfort* (1971) i *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), quan el posicionament ideològic i polític antifranquista de Sirera anava acompanyat d'una visió crítica de la cultura teatral heretada i establerta, alhora que s'hi expressaven amb més o menys contundència i resolució les que havien de ser sobretot les noves orientacions per al teatre d'un futur immediat que trigava a arribar. En fer-ho, el futur desitjat apareixia ja ideològicament i políticament qüestionat i en part enterrat per la realitat del present —*Memòria general d'activitats* (1976)— fins a esvanir-se del tot en una visió frustrant i desoladora del fracàs de l'intel·lectual en transformar la societat —*La caverna* (1993)— a les acaballes de la dècada socialista. Paradoxes de la història!

Tant les esperances expressades en els inicis de la seva producció com les dolgudes consideracions que Sirera ha abocat en els últims textos a propòsit del compromís de l'intel·lectual apareixen sovint relacionades amb la seva segona gran obsessió temàtica: convertir la pròpia matèria teatral en base substancial de les reflexions personals més o menys teòriques —i sempre crítiques— sobre el tema. En aquest sentit, *Plany en la mort d'Enric Ribera* constitueix el punt de partida de la reflexió de Sirera sobre el teatre propi o no que, tot passant de forma especial per *Tres variacions sobre el joc del mirall* (1974), *Memòria general d'activitats* i *El verí del teatre* (1978), arriba fins als últims textos.

Mitjançant les dues grans i ambiciosos preocupacions temàtiques, que acabo d'anotar, la personalitat singular de Rodolf Sirera va començar a revelar-se al País Valencià a finals dels anys seixanta i bona part dels setanta amb la illusió, la voluntat i l'esperit d'aventura necessaris per a la creació i la regulació d'un nou teatre valencià. Un nou teatre que, reivindicatiu i programàtic en els orígens, atacava tant la situació del teatre popular valencià com la del teatre comercial espanyol de postguerra, dues manifestacions teatrals prou assentades a finals dels seixanta en el si de la societat valenciana, i que xocaven de ple amb la idea de teatre i el concepte d'intel·lectual que Rodolf Sirera i altres escriptors reclamaven en aquella època.

Ara, a les acaballes dels noranta, ja no és cap misteri que Rodolf Sirera, malgrat no haver aconseguit encara el reconeixement públic que com a dramaturg es mereix per part de la societat valenciana, ha sabut desenvolupar i configurar una de les mostres teatrals artísticament més reeixides de la literatura dramàtica catalana contemporània. I ho ha aconseguit amb una genuïna premissa personal: explicant històries de caire personal o no, que li permeten: *a)* expressar la gran riquesa, diversitat i capacitat d'experimentació del llenguatge teatral, *b)* descobrir totes les possibilitats dels gèneres, de la comèdia fins al drama sense descartar els relacionats amb el *music-hall* i *c)* revalorar la importància de la tècnica teatral. Tot plegat al servei sempre d'un teatre de personatges de marcada densitat i complexitat, un dels aspectes que precisament Rodolf Sirera més va trobar a faltar en la pròpia tradició quan va iniciar la seva carrera.

Aquestes consideracions sobre l'especificitat de la proposta teatral de Rodolf Sirera, i altres que es podrien fer, formen part ja d'un territori comú de tots aquells lectors i presumptes espectadors que s'acosten amb interès i mal dissimulada admiració a l'obra de Sirera. Em consta que Rafael Pérez González les comparteix plenament, com també que la seva fascinació per la literatura dramàtica de l'escriptor valencià no l'ha privat en cap moment de dir-hi la seva, demostrant un penetrant coneixement del tema així com una encomiable capacitat crítica

d'anàlisi. Perquè aquest jove investigador procura no adoptar ni assumir mai una posició neutra o asèptica a l'hora de valorar el teatre valencià en conjunt o d'interpretar cadascun dels textos de Rodolf Sirera. Ben al contrari, Rafael Pérez González ratifica, puntualitza, matisa, dissenteix o aposta amb convicció per textos que no sempre es corresponen amb les consideracions emeses per la crítica especialitzada o amb les apreciacions del públic. Fins al punt que, si cal, minimitza i/o resitua en el seu context adequat tant l'entusiasme excessiu com algunes desconsideracions de la crítica a propòsit de determinats textos de Rodolf Sirera.

Així, Pérez González no participa de la valoració general de la crítica que *Plany en la mort d'Enric Ribera* sigui el «quasi quasi cim de la producció de Rodolf Sirera», sobretot perquè l'autor acabava «pràcticament i literalment de començar». A què responia, doncs, la magnificació del *Plany*? Al que va «suposar com a trencament de l'horitzó d'expectatives d'aleshores (front al teatre realista, una proposta abstracta totalment sense concessions)» més que «als valors intrínsecs de la peça», una apreciació —diguem-ho clar— que cal relacionar amb les primeres mostres de gradual desqualificació i rebuig de determinats sectors crítics cap al teatre de text. Ara, per a Pérez González, el valor autèntic de *Plany en la mort d'Enric Ribera* prové sobretot de «la consecució d'un teatre liminar amb la narrativa» que «es materialitzarà en *La caverna* sense haver d'espalllar tota la convenció teatral». Quant a *El verí del teatre*, tot i ser l'obra més traduïda i editada de Sirera i la que li va possibilitar accedir a l'escena espanyola i internacional, l'autor de l'estudi considera que «no és més que un experiment textual i escènic (d'aquells com *Tres variacions...*), dedicat significativament a Joan Brossa, però contràriament a aquells pensat per a l'escena, i el públic que hi assisteix ho demostra». Breu: per al nostre investigador, el text més representatiu, «fresc» i compacte de la producció dels setanta no és altre que *L'assassinat del doctor Moraleda* (1977-1978). La resolució és clara, «perquè no sols enllaça amb les tècniques constructives cinematogràfiques, també ho fa amb el còmic d'aventures i amb els temptejos nar-

ratius personals del moment o amb la idea de com traslladar la novella de gènere (o la narració pura de fets) al medi teatral. Exotisme, acció, enjòlit (recorden *El misteri de la cambra tançada*, o les futures *Funció de gala* o *Maror*), cops d'efecte i suplantacions de personalitat conformen aquesta proposta tan actual».

Amb el mateix aplom, coneixement de causa, consideracions crítiques i gust personal, Pérez González avalarà *Cavalls de mar* (1986) i *Indian Summer* (1987) del conjunt de la producció dramàtica dels vuitanta, no sense considerar que el darrer dels títols és «menys pretencios» a causa «en gran part, de la sintetització de moltes de les possibilitats obertes en *Cavalls de mar*». O matisarà l'adversa opinió de la crítica d'espectacles de Barcelona, i defensarà un text aparentment menor com *Maror* (1994), en la mesura que demostra que Rodolf Sirera hi desplega el mateix missatge, el to amarg i la càrrega de profunditat de *La caverna*, una peça d'una gran teatralitat que no ha merescut fins ara l'atenció deguda dels responsables artístics tant del teatre públic com privat. De fet, i paral·lelament al que Bennet i Jornet planteja a *Testament* (1994-1995) des d'una altra perspectiva i percepció teatral, Sirera tanca amb *La caverna* una etapa tan personal com professional de la seva vocació. Efectivament, es tracta d'un text-gresol que recull les directrius bàsiques de la seva producció més pròpia, ja que «*La caverna* es relaciona amb pràcticament totes les obres que o bé obrin o bé tanquen una de les seues quatre etapes d'escriptura. Parlem de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, que inicia l'escriptura individual de l'autor, i de *Memòria general d'activitats*, que tanca (ben closa) la primera de les etapes; d'*El verí del teatre*, que, si bé no l'obri, monopolitza la segona des del principi plenament; de *La primera de la classe*, que literalment enceta la tercera etapa; d'*Indian Summer*, primera obra en solitari de la darrera etapa; i, per últim, cloent-la, *La caverna*».

Rodolf Sirera és avui ja un referent inqüestionable per a una colla d'autors teatrals tan catalans —Jordi Galceran se'n considera deixeble— com sobretot valencians —Carles Albeola, Carles Alfaro, Francesc Adrià... —sorgits amb posterioritat i que comencen a fer-se un nom dins un panorama teatral feble i

ple de dificultats quant a una àmplia difusió de les noves propostes. En aquest sentit, cal tenir en compte la falta de formació i regularitat del públic teatral valencià, entre altres aspectes. Ara, Sirera, que ha merescut ja el reconeixement institucional a Catalunya amb la concessió del Premi Nacional de Teatre 1996, no ha aconseguit encara, com passa amb la majoria d'autors teatrals dels setanta, mantenir una relació normalitzada amb l'escena — sobretot, amb la valenciana.

Sense cap mena de dubte, la publicació de *GUIA PER RECÓRRER RODOLF SIRERA*, de Rafael Pérez González, contribuirà a millorar el coneixement parcial i fragmentat que es té de l'obra de Rodolf Sirera, com a creador d'una vasta, diversificada i compacta obra teatral. Una producció caracteritzada per una constant actitud d'experimentació del llenguatge teatral, que no trenca en cap moment la necessària i imprescindible cohesió ideològica del conjunt, tan sols modificada pels inevitables i lògics canvis produïts en l'evolució personal i professional de Sirera al llarg de prop de trenta anys de fidel dedicació a l'escriptura dramàtica.

ENRIC GALLÉN
Nadal 1997

BIOBIBLIOGRAFIA

BIOGRAFIA

Rafael del Rosario Pérez González va néixer a Manises (Horta) l'any 1964. El 1987 obté la llicenciatura en filologia valenciana per la Universitat de València i el 1990 el diploma de postgrau en teoria i crítica del teatre per la Universitat Autònoma de Barcelona. També ha realitzat estudis de tercer cicle al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València i estudis de dramaturgia al Teatre Fronterizo de Barcelona. Durant els anys 1992 i 1993 ha fet de crític teatral al diari *Levante* de València i ha col·laborat al setmanari *El Temps*. Des de 1983 treballa a l'ens públic AENA, actualment com a controlador aeri.

El primer teatre que recorda va ser el teatre d'aficionats al seu poble, els sainets, però sobretot els cicles nadalencs: *El Betlem* i *Les innocentes*. El teatre amb majúscules el va descobrir, quan era adolescent, al desaparegut Teatre València-Cinema. Despertat el verí, amb uns amics va iniciar-se com a actor en el teatre d'esquetxos. Segurament era l'any de l'estada a València de Lindsay Kemp. Posteriorment va col·laborar amb el muntatge dirigit per Rafael Gallart, *Els misteris del Corpus*, estrenat al Teatre Principal de València. Després va formar part de l'aleshores grup teatral de Xirivella L'Establia, que girava al voltant de la personalitat de Josep Vicent Domínguez, on va participar en l'espectacle per a adults *Per damunt de tot*, així com en diversos muntatges de teatre de titelles per a infants. Simultàniament s'iniciava en la crítica teatral i literària a la revista de l'institut de batxillerat de Manises.

BIBLIOGRAFIA

«Sobre la construcció textual de *Cavalls de mar* e *Indian Summer*». *Pausa*, núm. 9/10 (setembre-desembre de 1991), p. 31-40.

«El moment teatral actual» a propòsit de les jornades «L'escriptor i la crítica, reflexions sobre la literatura al País Valencià» organitzades per l'AELC, Escriptors Valencians, celebrades a l'Escola de Mestres de València, del 17 al 19 de maig de 1993. (Inèdit.)

«Jove teatre de l'absurd, a propòsit de *Zona zero* de Francesc Adrià». *La Retlla*, núm. 10 (desembre de 1994), p. 180-183.

«La desviació... de les ciutats», pròleg a J. Ll. i R. Sirera: *La ciutat perduda*. València: Eliseu Climent editor, 1994, p. 7-19.

«Els dimonis de Rodolf Sirera», pròleg a l'edició de J. Ll. i R. Sirera: *La caverna*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i Editorial Lumen, 1995, p. 5-11 (Col. Teatre Català Contemporani/Els textos del Centre Dramàtic, núm. 7).

«Rodolf Sirera, vint-i-cinc anys després». *Serra d'Or* (juliol-agost 1996), p. 83-85.

«Rodolf Sirera», entrada a *Diccionari de literatura*, 1996. (Inèdit.)

«Aproximació a l'obra de Rodolf Sirera». Comunicació presentada a Alzira, juliol 1997. (En premsa.)

*A Mer,
als meus pares,
als germans Sirera*

NOTES PRÈVIES

L'objectiu del present llibre és aportar una visió general sobre l'obra de la personalitat més important de la literatura dramàtica valenciana de tots els temps, per extensió, doncs, d'un dels principals dramaturgs de la literatura catalana contemporània i del teatre a l'Estat espanyol amb una intenció sobretot divulgativa. A més, referirem altres aspectes, d'una manera més succinta, com és el cas del seu paper com a intel·lectual en el teatre valencià recent.

Usualment, l'estudi de l'obra de Rodolf Sirera, magna en volums, diversa en formats i en grandària, en gèneres i estils, ha restat reduït a pròlegs, entrevistes, ressenyes o mencions puntuals en estudis, però mai no ha aparegut un treball monogràfic, més o menys profund i suficientment extens que la fixara, a més a més, des d'una perspectiva actual. Sovint les diverses opinions es basen en afirmacions anteriors (a vegades de principi dels anys setanta) que ningú no ha gosat mai de qüestionar.

La nostra aportació parteix d'un estudi focalitzat especialment en els textos, ja que pensem que constitueixen l'objecte artístic que l'autor produeix i del qual podem i hem de parlar. Entenem, però, els textos dins d'un procés diacrònic més ampli en què també cal comptar amb altres obres i textos crítics, amb la seua recepció, a vegades amb els seus muntatges, o amb la relació que s'estableix entre la història de la literatura i la història general. L'estudi aprofita, si els hem considerats beneficiosos, conceptes del positivisme, del formalisme, de la semiòtica o de la teoria de la recepció, i pretén fer-ho d'una manera més lleugera que l'usual to acadèmic per tal d'arribar a un

públic ampli i encoratjar-lo bé a la lectura de les obres, bé al gaudi de l'espectacle teatral. D'aquí ve que la disposició del llibre permeta tant una lectura global i seguida, com una d'aïllada per a cada peça, malgrat la redundància que a vegades puga suposar.

L'estudi de les obres no segueix una estructuració basada en grups temàtics o genèrics, entre altres coses perquè resulta impossible, sinó que aquestes s'agrupen en un primer nivell seguint l'ordre temporal de la producció en quatre etapes de mesura desigual, segmentades per factors sociopolítics, personals o d'escriptura. Creiem que la magnitud i la diversitat de l'obra ens ho aconsellava i afavoria una visió evolutiva i global. Nogensmenys, les obres, característicament, es relacionen constantment amb la resta, ja que forgen una xarxa interrelacionada i molt cohesionada. Hem cregut convenient, per a la millor comprensió de l'obra, situar primerament l'autor, atesa la seua importància, en el context teatral valencià i a més arreplegar la idea de teatre que va teoritzar, especialment a l'inici de la seua professió, mai recollida, però, anteriorment en cap estudi ni continuada per cap altre autor o crític valencià.

Finalment, voldríem afegir que moltes vegades caldrà fer referència a Josep Lluís Sirera, coautor de moltes obres amb el seu germà, investigador, crític i professor universitari, entre altres coses, figura igualment clau en el teatre valencià recent. Les seues investigacions i el seu magisteri permeten avui estudiar aquest fenomen cultural adequadament. Els dos germans formen un tàndem teatral únic avui dia.

PRIMERA ETAPA (1969-1977)

CONTEXTUALITZACIÓ, TEORIA I ACCIÓ TEATRALS

CARACTERÍSTIQUES DE L'ETAPA

Ens trobem en el període de transició entre el teatre universitari i el que seria el moviment del teatre independent (J. Ll. Sirera, 1995: 560). Un teatre minoritari, però que anirà agafant progressivament cos fins, al llarg dels anys setanta i vuitanta, arrabassar els escenaris al teatre comercial, bàsicament en castellà aleshores.

La voluntat renovadora del teatre es correlaciona amb la voluntat renovadora del sistema polític a la darrereria de la dictadura franquista. El teatre és concebut com una arma política per a transformar la societat i com a objecte estètic que cal actualitzar. A casa nostra, a més, al vessant polític d'aquest teatre cal sumar-hi aspectes com la reivindicació nacional, la recuperació dels nostres senyals d'identitat i la nostra llengua; esdevé així un teatre compromés no sols d'acord amb el que succeeix a la resta de l'Estat espanyol, teatralment (el «nuevo teatro español») i políticament parlant, sinó amb el que passa al Principat.

Rodolf Sirera (València, 1948) es relaciona generacionalment amb els autors nascuts en la dècada dels quaranta, encara que era dels més jòvens. Es tracta, doncs, d'un autor format en el naixement del teatre independent. Això vol dir que, en principi, hi comparteix una sèrie de trets com la influència del realisme crític, el teatre èpic o el patiment de la censura. Ràpidament, però, esdevé una veu particular en publicar *Plany en la mort d'Enric Ribera*.

Rodolf Sirera decideix canalitzar la seua voluntat de parti-

cipar en la transformació de la societat a través del teatre. Aquest període representa el moment inicial de formació i evolució per a la professió futura com a autor teatral. La vinculació a diversos grups de teatre, el fort compromís social de la seua tasca al si d'un projecte polític més ampli, obres generalment molt contextualitzades en el present de la recepció i l'aprenentatge de l'escriptura teatral, materialitzada en dues línies inicials complementàries, marquen en general aquesta primera etapa. També es poden tenir en compte altres aspectes més puntuals, com les estructures dialèctiques, el llenguatge dramàtic urgent i la influència del teatre èpic, la construcció aïllada de les escenes, l'acció en passat que ha de llegir-se en clau de present, o els personatges tipus de fàcil reconeixement grupal o social. Un teatre bàsicament social que tracta d'afrontar el drama sense rebutjar-ne la vessant experimental.

RODOLF SIRERA EN EL CONTEXT TEATRAL VALENCIÀ

La importància de Rodolf Sirera en el teatre valencià i català contemporani no sols és deguda a la seua nombrosa producció de peces teatrals; la vinculació del nostre autor ha estat total al fet teatral des que estudiava la llicenciatura d'història en la Universitat de València. Sense ell no es pot explicar el recent teatre valencià des de cap vessant. Ha estat actor, director del grup El Rogle, teòric i crític sobretot del *nou teatre valencià*, investigador i editor del nostre teatre tradicional (Escalante, Faust Hernández Casajuana, el teatre popular o el faller), professor de la Universitat de València, traductor, guionista, dramaturg, assessor i gestor públic. En aquesta darrera faceta com a ideòleg i gestor esdevé, en el camp del teatre, l'intel·lectual més important des de la democràcia en la societat valenciana, i per extensió de tots els temps.

Sobretot en la primera etapa productiva, l'acció teatral, la reflexió teòrica i la producció dramàtica van íntimament rela-

cionades. Des de la universitat, i dins el procés general de presa de consciència nacional i d'oposició al règim franquista, el teatre és concebut per Rodolf Sirera com una arma al servei d'un projecte polític més ampli, com déiem, per a la transformació de la seua societat concreta.

Rodolf Sirera distingeix tres etapes als seus inicis (Molins, 1987:12). Primerament, en castellà, munta l'avantguarda europea i espanyola (Beckett, Arrabal) amb uns companys de les Escoles Pies. Després (a l'entorn de 1967-1968) es planteja la possibilitat d'un teatre popular. Aleshores naix el Centro Experimental de Teatro (CET), una experiència qualificada per Sirera d'utòpica, que dura des de 1968 fins a 1972. Encara que al principi els muntatges del CET són clàssics en castellà, més endavant van donar el pas decisiu al català en muntar el primer text de Rodolf Sirera, *La pau (retorna a Atenes)*, amb el qual obtingueren un important èxit. El grup es dissolgué i es va escindir en dos corrents irreconciliables: els culturalistes i els polítics (J. Ll. Sirera, 1995:560), opció, aquesta darrera, per la qual va optar el nostre autor. El corrent obert i normalitzador del CET, igualment universitari, però, i el fet d'assumir el lògic canvi de llengua van donar lloc, en la tercera etapa que Rodolf Sirera considerava en l'entrevista amb Molins, al grup El Rogle (1972-1977), que va nàixer amb l'objectiu de muntar exclusivament teatre valencià, cercant la professionalització, per tal d'arribar a un gran sector de públic (Molins, 1987:13). En cinc anys El Rogle va muntar un total de nou espectacles, malgrat problemes interns del grup o externs a causa, especialment, del patiment de la censura. La trajectòria del grup l'assenyala J. Ll. Sirera (1978) i en determina la causa de la desaparició: la inoportunitat i els factors interns que es van veure reflectits en l'obra *Memòria general d'activitats*. Rodolf Sirera va realitzar en El Rogle tasques d'actor, director, però sobretot de dramaturg, ja que es veié amb la necessitat de proveir de textos el grup, uns textos que havien de concretar les propostes teòriques i ideològiques que postulaven fins a configurar el teatre social o del deure, del qual parlarem. La desaparició d'El Rogle va determinar, entre altres coses, la fi de la primera etapa de la producció dramàtica del nostre autor.

RODOLF SIRERA COM A TEÒRIC DEL TEATRE VALENCIÀ (I)

Cal mencionar com a antecedents de la reflexió teòrica sobre la renovació teatral al País Valencià els articles de Francesc de P. Burguera (1951) i la sèrie de Joan Fuster (1959), tal com recull i explica Ricard Blasco (1993: 102). Uns antecedents teòrics que ho són molt, de teòrics, ja que podem afirmar que la repercussió deu anys més tard en el jove Rodolf Sirera fou més que dubtosa. A principis dels setanta Rodolf Sirera té necessitat d'iniciar una reflexió teòrica, pràcticament des de zero, sobre allò que vol que siga el teatre valencià; creiem amb Juli Leal (1993:108) que fou realitzada, com quasi tot a l'inici del *nou teatre valencià*, d'una manera autodidacta.

Aquesta aportació teòrica, coherent al llarg del temps, es divideix en dues parts molt diferenciades: una abans (1971-1977) i una altra després de la democràcia (a partir de 1978). Creiem important referir-nos-hi, ja que hi ha una correlació evident entre allò que Rodolf Sirera teoritza i una part important del seu teatre: el que hem qualificat com el teatre social o «del deure». La primera de les parts té una voluntat totalitzadora, amb unes aportacions més voluminoses, sovint massa teòriques i mancades de la contrastació empírica. La segona part resulta més pragmàtica i realista en acoblar-se a una realitat concreta canviant.

El pensament inicial de Rodolf Sirera descansa en tres punts. Primer, el marxisme (teòric, a partir de les classes universitàries del professor Enric Sebastià; i pràctic, a partir de Bertolt Brecht), rabiós al principi i progressivament més diluït. Segon, el valencianisme, al qual hi arriba una mica després dels seus inicis teatrals (Bartomeus, 1976) mitjançant els llibres de Joan Fuster, primer amb *El País Valencià, notas sobre una cultura*, després amb *Nosaltres, els valencians*, o mitjançant els textos de Joan Regla o de Manuel Sanchis Guarner. Aquesta aportació marca no sols la llengua d'escriptura (una tria clarament política) i el seu nacionalisme, sinó que també afecta la

cosmovisió i l'anàlisi social que es reflecteix en algunes de les obres i en l'interés dramàtic i intel·lectual pel paper de la Renaixença (i del segle XIX) en la nostra història recent. El nacionalisme de Rodolf Sirera també se'n ressentiria posteriorment en comprovar l'escàs interès que aquest sector havia mostrat pel fet teatral. L'avantguarda intel·lectual valenciana d'aleshores va entrellaçar tots dos pilars de manera natural. El tercer punt, més concret, prové de la teorització sobre el teatre popular de Copferman, que completa allò teoritzat i practicat pel mateix B. Brecht. Al començament Rodolf Sirera desconeix l'edició d'A. V. Lunatxarski (1972) i no comparteix les idees de Feliu Formosa (1971) sobre el mateix tema.

El pla teoritzador de Rodolf Sirera finalment va resultar que es podia dividir en quatre parts.

«EL PROCÉS DE REFLEXIÓ»
O «PLANTEJAMENTS TEÒRICS
D'UN TEATRE POSSIBLE»

Anomenat així per J. Ll. Sirera (1976) i Rodolf (1972b), delimita, defineix i analitza la situació teatral valenciana i en planteja propostes d'actuació per redreçar-la.

Criticant el concepte, al seu parer elitista, de Feliu Formosa, Rodolf Sirera (1971) aprofita per a definir la seua idea de *teatre popular*, «el teatre de les classes majoritàries de la societat», més acostada a les experiències teatrals de Jordi Teixidor o del grup Tábano. Caracteritza el teatre que pretén com a possible, tot passant per l'estudi de la realitat social, tot diferenciant-lo de la del Principat i tot afectant els continguts i els llenguatges del fet teatral. Proposa un retorn als orígens en un teatre lleuger de literatura (d'urgència) per arribar a la majoria del públic. En canvi, no té gaire clar què fer amb la tradició teatral, si rebutjar-la o fer-ne un ús crític. Considera, a més, que els autors han de comprometre's amb la seua societat. La producció teatral de Rodolf Sirera es troba tot just entre l'èxit inicial de *La*

pau (retorna a Atenes) i la preparació d'*Homenatge a Florentí Montfort*. La primera comparteix plenament els criteris teòrics, la segona ja fa un ús crític de la tradició.

Aquest article va engegar una estranya i curta polèmica a l'entorn del terme *teatre popular* en la revista *Gorg* (números 17, 19, 20, 23 i 27), ja que els polemistes (Rodolf Sirera, Rafael Villar i Ricard Blasco) no refuten les afirmacions del contrari sinó que n'aporten la pròpia visió. Mentre que a Rafael Villar li molesta l'«antiliterarietat» de l'article, Ricard Blasco defensa la postura de comptar amb la tradició. La necessitat de dissimular el contingut marxista de l'article de Rodolf Sirera, a causa de la censura, no facilitava l'explicació ni l'explicitació de les idees, que no eren altres (R. Sirera i J. Ll., 1977) que considerar que *popular* tenia unes connotacions polítiques, democràtiques i socialistes.

Calia, en un moment denominat com de «neorenaixement» (R. Sirera, 1972b), sistematitzar molt més la proposta teòrica i conèixer perfectament la situació per a actuar-hi. A partir d'octubre de 1971, l'autor inicia en *Gorg* una «Secció de teatre» que pretén, en un projecte enciclopèdic desmesurat, omplir totes les mancances per establir les bases del futur teatre valencià: informar, formar, ajudar, promoure i teoritzar són els verbs que s'hi utilitzen. El projecte es va concretar tan sols en tres lliuraments corresponents als tres primers punts sota el nom de «Teoria d'un teatre valencià» (I, II, III) (respectivament 1971b, 1971c, 1972a), una sistematització teòrica recollida també en *La Marina* (1973a) i en *Serra d'Or* (1972b). S'hi tracten temes com la diferència entre «teatre valencià», que consideraven compromés amb la seua societat, i «teatre en valencià»; la importància del teatre com a mitjà oral; o l'opció lingüística com una opció política progressista. L'autor hi analitza, a més, les conseqüències de la nostra Renaixença, causa de la situació lingüística i de consciència nacional del País Valencià d'aleshores; desemmascara també la producció teatral d'aquell període (idealitzada, segons Sirera, per Ricard Blasco); i finalment es determina, impossible de redreçar-la, per un ús crític de la tradició teatral valenciana.

Rodolf Sirera considera tres columnes bàsiques sobre les quals s'ha de construir el *nou teatre valencià*. La primera, el moviment nacionalista i progressista dels intel·lectuals del País Valencià. La segona, el teatre independent d'àmbit peninsular, que ha de canviar de llengua al País Valencià (com va fer el CET o el Grup 49). La tercera, la tradició teatral popular, que analitza, junt amb el denominat «teatre residual», i considera necessària per a acostar-se al gran públic. Aquest *nou teatre valencià* s'havia de construir al marge de l'estructura teatral existent, d'una manera planificada i organitzada, per a assaltar el teatre professional i aconseguir-ne la professionalització. A més, havia d'ésser un teatre d'investigació connectat amb el Principat i la resta del món amb qui havia de poder comparar-se, digne ideològicament, lingüística i estètica, al servei de les masses per a transformar la societat.

ELS CONCURSOS DE TEATRE VALENCIÀ PER A COMISSIONS FALLERES I EL TEATRE FALLER

La teoria exposada en l'anterior apartat es veu amb la necessitat circumstancial de contrastar-se amb un fenomen teatral tradicional i popular a la ciutat de València: el teatre faller. Rodolf Sirera participà en els tres concursos de teatre faller, celebrats els anys 1972, 1973 i 1974 a la ciutat de València. Hi va realitzar adaptacions i traduccions, va impartir cursos junt amb altres membres d'El Rogle, i en va ésser jurat. El primer concurs va resultar un èxit (*Cartelera Turia*, núm. 466) malgrat que s'intentà piratejar per sengles articles en *Destino* i *Jornada*. En la clausura del segon concurs va esclatar la polèmica, qualificada per Rodolf Sirera com «el major escàndol a València des de l'aparició als anys seixanta del llibre de Fuster *El País Valencià*» (*Cartelera Turia*, núm. 524). La polèmica naix l'11 de maig i mor el 10 d'octubre de 1974 i fou recollida en el *Butlletí de la Falla Corretgeria* (novembre 1974). Al tercer concurs, li'n va

sortir un de paral·lel propiciat per la Junta Central Fallera, que el va desautoritzar. Ens trobem amb els gèrmens del que més tard fou la «batalla de València». Les conseqüències van ésser de gran magnitud, fins i tot es va destituir el president de la Diputació de València. Segons Vicent Ventura (1974), la qüestió rau en si la llengua emprada era valencià o català. Malgrat que el balanç fou molt positiu per a R. Sirera, Josep Lluís va veure definitivament tallada l'acció des de la base i la possibilitat d'experimentar una resurgència de les activitats amateuristes, en el sentit que es puga produir una revitalització d'estructures i continguts (*Cartelera Turia*, núm. 544 i 686).

Uns anys més tard, Rodolf Sirera (1977a) i el seu germà revisen la polèmica. Centren el fracàs d'aquest intent de vitalització cultural en la manipulació de la ultradreta, amb l'ajut de l'ajuntament franquista i la Junta Central Fallera. A més, consideren altres factors: un excés d'optimisme, de voluntarisme i de plantejaments teòrics deslligats de la realitat, la utilització «tactista» del teatre per part d'un sector i cert vedetisme i personalisme.

Els concursos, el tema de les falles i la llengua i el teatre faller van suscitar diversos articles tant d'altres intel·lectuals com dels germans Sirera. És el cas del famós «Teatre faller: criptocultura i fugida de la realitat» (R. Sirera, 1974b), en el qual l'autor analitza el teatre, la llengua i la cultura valenciana al si de les comissions falleres. Un teatre sense funció social, una llengua de germania i una cultura folklòrica i diglòssica són les seues conclusions. També J. Ll. Sirera escriu al respecte (1977a). Tots dos plegats estudien el teatre residual en *Materials d'escena*.

Una segona reacció del que va succeir amb els concursos de teatre faller és que els germans Sirera patiren una crisi de maduresa en fracassar les seues expectatives. Com a presa de posició pública es va escriure i divulgar el document col·lectiu més important sobre el *nou teatre valencià* per tal de donar suport a la tasca desenvolupada en els dos primers concursos. Redactat clarament sota la supervisió intel·lectual de Rodolf Sirera, es tracta del *Manifest del teatre al País Valencià*, en el qual es resumeixen les línies bàsiques del teatre que s'estava fent

aleshores: actual i alhora universal, amb un llenguatge normalitzat i d'investigació. Però també s'hi apunten les condicions externes que els signants consideraven que havien fallat: la necessitat d'un suport econòmic, un suport social i un idioma viu, per als quals calia, evidentment, un canvi polític que es preveia no gaire llunyà.

BASES TEÒRIQUES SOBRE LA FUTURA POLÍTICA TEATRAL

Per tal de preparar aquest canvi polític que assegure unes condicions externes favorables, Rodolf Sirera comença a perfil·lar un projecte polític teatral global per al País Valencià. A partir de setembre de 1973 diversos articles veuen la llum, en els quals concep el teatre com un servei públic, analitza l'estat teatral de la ciutat de València que viu un vertader boom del *nou teatre valencià* (1973-1974), repassa el paper negatiu de la crítica i el voluntarisme del públic i analitza l'oferta del Teatre Principal i la colonització teatral de la cartellera valenciana.

Estableix tres vies de producció i exhibició. La primera, ja existent, privada i tradicional. Respecte a la segona, pública, proposa la creació d'un teatre estable, amb locals descentralitzats i autònoms, seguint el model francès, gestionats pels professionals independents. Considera també una tercera via, mixta, seguint el model de les iniciatives del Capsa a Barcelona o de Studio a València. Igualment segueix de prop els passos avançats del Principat en crear l'Institut del Teatre i la Biblioteca Teatral.

El seu pla abraça també el capítol d'infraestructures i les relacions amb el teatre de base, el teatre amateur. Conclou amb la necessitat de crear centres comarcals i xarxes de distribució. També hi són tinguts en compte altres aspectes, com la necessitat que el públic destinatari haja d'ésser majoritari i haja de rebre i apreciar un teatre normal.

EL BIENNI 1976-1977: CANVIS, DECEPCIONS, BALANÇOS I PERSPECTIVES

Ens trobem a l'inici de la transició política espanyola de la dictadura franquista cap a la democràcia. El 1976 és l'any de les vagues, del referèndum per a la transició política i es reclama des del País Valencià *llibertat, amnistia i estatut d'autonomia*. El 1977, el PSOE comença a prendre força després de les eleccions de juny. Als carrers de la ciutat de València es lliura de ple la «batalla de València». Era el moment de pressionar per obtenir una política cultural i teatral per a un present a cavall entre dos règims i per a unes institucions que s'anaven guanyant dia a dia. Però també era el moment de la fi d'una etapa fallida i voluntarista, i de l'inici d'una altra d'incerta per a la consecució de la professionalització com a única solució per a tants esforços voluntaristes. Per tot això, els balanços del passat recent i els desitjos d'un proper futur són constants (per exemple en la *Cartelera Turia*, núm. 714, de 9-10-1977) per tal de posicionar-se i al remat tornar a decebre's.

Canvis. A partir d'ara, els germans Sirera es divideixen el treball. J. Lluís, des de la universitat, es dedicarà bàsicament (però no exclusivament) a la teorització i l'estudi del fet teatral. Rodolf Sirera, però, tria la professionalització com a autor en solitari i el disseny i la posterior gestió de la política teatral. Les idees s'acomoden als continus canvis que la realitat provoca i bandegen el dogmatisme.

Decepcions. El nacionalisme dels germans Sirera pateix un fort sotrac en veure com el sector intel·lectual nacionalista abandona el teatre després d'haver-lo utilitzat i el relega a un lloc testimonial. Aquest colp es teatralitza en *Memòria general d'activitats*, obra que a més revela la dissolució del grup El Rogle. La reflexió teòrica sobre el fet no va mancar. J. Lluís Sirera (1978) explicava com ells i el teatre en general van ésser instrumentalitzats en reduir el fet teatral a una convocatòria pública en llengua valenciana. Rodolf Sirera (1977b) es queixa amargament de la situació, de la manca d'interés de Joan Fuster pel teatre o de l'absència d'un premi als Octubre de l'Edi-

torial 3 i 4, per acabar refermant-se en el paper fonamental del teatre dins la cultura en català en un país semianalfabet. J. Lluís Sirera (1977b), per la seua part, es refereix a la situació d'exili interior que viu el seu germà, que estrena a Barcelona i publica a Madrid, ignorat i pràcticament desconegut pels sectors nacionalistes. L'autor, compromés amb el seu poble tant en l'àmbit de producció de textos com en el disseny de la política d'infraestructures culturals, és bandejat en aquests moments decisius.

Balanços i perspectives. Inicia els balanços J. Lluís Sirera (1977a). Clausurava l'etapa anterior caracteritzant-la de voluntarista i albirava un futur sols possible amb la professionalització. Conscients de la clivella històrica en què estaven immersos, els germans Sirera van recopilar un volum, en part inèdit, titulat *Materials d'escena*, en el qual recollien, des d'aquesta perspectiva distanciada i decebuda, un grapat d'articles des dels seus inicis, palesant, així, un corpus teòric força homogeni. Es refermaven en la funció social del teatre, «un dels mitjans més efectius de la nostra identitat perduda» (1977a: 6), i es queixaven de l'escàs ressò obtingut, tant des del punt de vista popular com de la manca de suport per part dels intel·lectuals compromesos. L'única solució era la consecució de la democràcia, de l'autonomia i de la Generalitat.

En el capítol final, «Les perspectives», trobem el primer treball sistemàtic, voluntari i anticipador per a superar la crisi teatral del bienni 1976-1977 i afrontar el futur d'una possible política cultural de les institucions democràtiques. Estableixen condicions polítiques concretes imprescindibles, de bàsiques (supressió de la censura, etc.) i d'avançades (control democràtic de les sales per part dels seus treballadors o la gestió cooperativista). També estableixen criteris de programació, com la recuperació del teatre clàssic i popular o la revitalització del teatre amateur, que caldria renovar en continguts i estètiques. Preveuen subvencions per a les companyies locals per tal d'evitar la colonització del teatre comercial castellà, i per a locals i institucions. Tenen en compte la necessitat de l'extensió geogràfica i social del teatre. Defineixen i caracteritzen el Consell

de Teatre i el Teatre Nacional del País Valencià seguint el model francès i les passes del Principat. La idea anterior d'un teatre estable és rebutjada i ara pretenen un local estable per al TNPV amb capacitat suficient, una política de preus populars i gires garantides. Mantenen, igualment, la necessitat d'un conjunt de locals i companyies que els gestionen per facilitar l'extensió cultural i el contacte amb el Principat. La descentralització és un tret important del disseny que preveu, fins i tot, la ubicació geogràfica d'aquests centres. A més, es consideren altres aspectes, com la didàctica teatral, l'aprenentatge i els estudis teatrals, o la creació d'una biblioteca i d'un museu. Tot aquest projecte globalitzador va servir de base durant molts anys per a la política teatral del PSOE al País Valencià una vegada arribà al poder. Tant és així que el projecte del Museu de Teatre va ésser previst per a l'octubre de 1996 pels gestors teatrals del govern autònom del Partit Popular.

LA PRODUCCIÓ DRAMÀTICA

PRIMER ITINERARI: EL TEATRE SOCIAL

La pau (retorna a Atenes) (1969-1972)

La primera de les obres de Rodolf Sirera va patir un procés d'elaboració llarg, des de 1969 fins als primers mesos de 1972, a través de tres versions i de diverses col·laboracions, d'acord amb el procés obert d'elaboració de textos del teatre independent. En el pròleg, Rodolf Sirera explica que el resultat és una obra completament original, ja que del clàssic d'Aristòfanes en conserva ben poques coses, tan sols les primeres escenes, situades ara en la segona part.

L'obra constitueix la primera mostra de les primeres idees sobre el teatre popular de Rodolf Sirera, seguint les pautes dels èxits de *Castañuela 70* o *El retaule del flautista*. Es tracta d'una peça universal que retorna als orígens del teatre, sense rebutjar les tècniques del teatre convencional d'aleshores —el teatre que Rodolf Sirera veu de xiquet (Molins, 1989: 11)— ni les tècniques de la revista valenciana (J. Ll. Sirera, 1993b: 28) o del sàinet (J. Ll. Sirera, 1987: 7). Sintetitza el teatre aristotèlic i el teatre èpic en voga a la recerca del públic popular. Tot això en valencià.

La proposta, híbrida i, com no podia ser d'altra manera, primerenca, és simple i esquemàtica, però la seua frescor, el seu humor, el tema universal de condemna de la guerra (que provocà que a l'autor li fóra denegat el passaport), o el nombre con-

siderable de personatges, entre altres factors, n'han fet l'obra més reeditada i la més representada de Rodolf Sirera. Un èxit aconseguit al llarg dels anys que contrasta amb una resposta freda del públic del primers anys setanta, no habituat a aquest tipus d'espectacle en valencià (J. Ll. Sirera, 1987: 7).

L'obra conta com Trigeu tracta, sense èxit, d'aturar la guerra del Peloponés (a la Grècia del 411 aC) en acostar-se a les seues vinyes, ajudat per les bagasses i obstaculitzat pels militars. La trama principal, la de Trigeu, i les secundàries, les dels ajudants i els opositors als seus propòsits, resten entrellaçades tan sols pels personatges que hi participen i per un feble argument, i resulten una acumulació de quadres independents a la manera de la revista valenciana.

L'embolcall exterior segueix una estructura que vol remetre a la comèdia antiga: pròleg amb introducció històrica, pregària, dues presentacions de personatges al principi de les dues parts i situació de la *sui generis* paràbasi en la segona situació. Del teatre èpic (alguns dels trets es comparteixen amb el gènere de la revista): els enllaços explícits entre situacions, l'anticlímax final, la retolació i l'isolament de les escenes, l'escassa acció, la narrativitat general o el paper de les cançons. La forma interna es divideix clàssicament en un plantejament seguit d'un nus i un epíleg com a desenllaç (*deus ex machina*) sense rebutjar una certa intriga. El ritme és considerat en la situació estratègica de les cançons (cada dues-centes línies de text) i en l'apoteosi final.

Caldria destacar la diferent construcció de les dues parts. La primera, expositiva i presentadora dels personatges, molt més narrativa; la segona, més teatral, entesa no com una acció representada sinó com un diàleg dit a escena, tècnica dialògica del gènere de la revista i del teatre convencional de l'època. A més, en la primera part, més curta, hi predominen el vers, els personatges grupals i els monòlegs. En la segona, en canvi, prevalen les cançons sobre el rícatiu en una major presència musical general; els personatges, més individualitzats, canvien sovint d'identitat mitjançant la disfressa; i a una major teatralitat correspon un augment del nombre d'acotacions.

Es tracta d'una obra de personatges i de nombrosos actors. Les claus interpretatives, la seua funció i significació són definides en el pròleg per l'autor, que demana una interpretació seguint les tècniques del teatre èpic, i ho fa de manera exhaustiva, establint dos nivells de personatges, «els de l'espectacle» i «els de la història», junt amb dues categories: primaris i secundaris, entre altres coses. Voldríem destacar algunes incongruències en aquest apartat, com són el fet que Trigeu, el suposat heroi, manque de veritable presència escènica, mentre que Polemidso resulta un personatge amb una quantitat de paraula escènica i de domini de diversos registres dialògics molt més important del que podríem esperar.

Els personatges es defineixen mitjançant dos factors: el primer i bàsic, pel tipus (fregant l'estereotip o el rol) que constitueixen; el segon, que s'afegeix, per l'activitat econòmica que realitzen i els interessos concrets que els mouen, la qual cosa fa que resulten, en general, grupals. Tenim, doncs, grups decadents: els rendistes, els botiguers; i grups ascendents, com els fabricants. Tots igualment corromputs pels mòbils mercantilistes invariables al llarg de l'obra que reflecteixen un plantejament escèptic i d'arrel marxista (es deixa oberta una esclatxa amb els esclaus) que resulta esquemàtic i simplista.

La llengua de l'obra pretén aconseguir un model entre normalitzat i identificador per al públic, sense oblidar els models genèrics per tal d'atraure'l. El resultat és, com no podia ésser d'altra manera aleshores, vacil·lant, més en l'ús dialògic que no pas en la norma (com es pot comprovar sobretot en les acotacions i en l'absència quasi total de castellanismes), malgrat el caràcter paròdic general del discurs. Dialogísticament destaquen pel seu domini el personatge de Tifó seguit de Polemidso. El diàleg es caracteritza pel didacticisme, la redundància informativa i l'anticipació. Retòricament, cal assenyalar la varietat de registres i de gèneres teatrals referits, com també l'alternança del vers i la prosa en el nivell dialògic.

L'escena 17 és la més aconseguida teatralment. Prenent com a base l'humor d'Aristòfanes (encara que en fa una tria d'elements humorístics), junt amb elements provinents del

guinyol, la pantomima, l'auca, l'equívoc..., denota en el nostre autor una saviesa teatral incipient i un gran coneixement dels gèneres populars tradicionals.

L'humor és constant i essencial en l'obra, ja que se cerca la diversió distanciada. Es construeix mitjançant l'ús d'anacronismes, de gags, d'acudits, de jocs de paraules i de disfresses, o amb personatges còmics com Filàndria, o fent referències a la realitat extraescènica (no a la manera d'Aristòtil, a causa de la censura, sinó recurrent a l'enciclopèdia del públic, com en la revista), o fins i tot en el nivell didascàlic i en especial seguint les notes de l'autor que, amb aquest recurs, pretén també descobrir la teatralitat (oberta i oferta) de l'obra.

L'espai escenogràfic se suggereix d'una manera imprecisa, és polivalent i funcional, de recursos materials escassos (igual que la resta d'elements teatrals) com correspon a un grup independent que comença. La durada de l'obra avui resulta un xic excessiva. L'espai i el temps es consideren de manera secundària, només l'acció se situa en un passat remot per evitar la censura. Una o dues al·lusions podrien remetre (si ens situem en la subtilitat receptiva d'aleshores) a la Guerra Civil Espanyola. No es tracta, però, d'una obra històrica.

La pau (retorna a Atenes) és una peça creada per a ésser útil, per a materialitzar la funció social encomanada, en un moment històric concret i amb unes influències determinades. Aconsegueix l'objectiu de realitzar un teatre normal, progressista, per a un públic majoritari i en valencià. El principal valor és el seu caràcter de gresol, de tècniques, referències, registres i la saviesa teatral que palesa l'autor, com va dir Fàbregas (1978: 326), ja que revela «una sorprenent seguretat en el maneig del llenguatge dramaturgic» i, afegim, de l'humor escènic.

Homenatge a Florentí Montfort (1971)

Un any abans de la redacció definitiva de *La pau (retorna a Atenes)*, Rodolf Sirera escriu *Homenatge a Florentí Montfort* amb el seu germà J. Lluís, el primer dels treballs conjunts que

realitzaren al llarg dels anys. Hi ha dues edicions del text. La segona i definitiva, la de 1983, que seguim, inclou acotacions, repartiment, reordena alguns poemes, afegeix l'intermedi dramatitzat i presenta una major sistematització lingüística.

Escrita per a El Rogle, va ésser estrenada el 9 de desembre de 1972 i fou considerada el punt de partença del *nou teatre valencià* per X. Fàbregas (1972 i 1983: 12), que des del principi va donar suport a Rodolf Sirera (1988a: 187) amb el premi especial del jurat del Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi (1971) i la presentació posterior al Principat en les pàgines de *Serra d'Or* alhora que se li obrien les portes d'Edicions 62. Per primera vegada en la història recent del teatre valencià, es connectava amb el del Principat i d'una manera constant.

Amb *Homenatge a Florentí Montfort*, els autors variaven el rumb vers la tradició immediata valenciana per a utilitzar-la críticament d'acord amb les teoritzacions de Rodolf Sirera. Igualment urgent, total i didàctic, exagerava la provocació (X. Fàbregas, 1978: 327), i de la paròdia saltava a la sàtira dins uns paràmetres més contextualitzats. Mantenia les maneres constructives: fragmentació estructural (que s'adeia amb la manera compartimentada de treballar dels germans Sirera: J. Lluís fou l'autor de la primera part i de l'epíleg, mentre que Rodolf creava les més artístiques, la segona i la tercera, i la ideològica, l'«Addenda»), discursivitat narrativa, absència d'acció escènica, personatges tipus, o la incorporació d'altres llenguatges visuals. També consolidava les maneres editorials d'aleshores en unes edicions farcides de pròlegs explicatius i justificadors. Respecte al llenguatge teatral, continuava demostrant que els autors en palesaven un excel·lent coneixement i un gran domini del llenguatge escrit «a la manera de». Ideològicament seguien optant per fer un ús crític de la matèria teatralitzada, com si d'una obra de tesi es tractara.

La teatralitat al descobert de *La pau...* es transforma ara, teòricament i fins al desemmascarament i el rebuig final, en la identificació de la realitat escènica amb la realitat total. En la pràctica, aquest exercici resultava impossible per les limitacions de producció i per les diverses recepcions. Contradictò-

ries, aquestes van ésser recollides en diversos articles per J. Ll. Sirera (1978: 9 i 1993c: 48) o en entrevistes fetes a R. Sirera (1974d). Més que les recepcions històriques (que van refermar la inoportunitat, per avançar-se al temps, d'El Rogle) el que s'ha de dir, amb molt de pesar, és l'absoluta vigència actual de la matèria teatralitzada.

La proposta d'*Homenatge a Florentí Montfort*, que seguia particularment el famós article de Ll. V. Aracil (1968), és la més agosarada, políticament parlant, dels Sirera pels materials que utilitzen, elements provinents de l'imaginari sentimental i essencial de la collectivitat. Es tracta d'actes i manifestacions (a)propri(ad)es pel valencianisme oficial, com la poesia jocflorallesca i el sàinet, però també d'hàbits teatrals (J. Ll. Sirera, 1993c: 48).

La peça, dividida en cinc parts, incorpora textos isolats, dels quals destaquem la primera i la tercera part. En la primera part sobresurt la «Conferència a càrrec del molt il·lustríssim senyor En Crisòstom Laparra i Caudart», que està elaborada seguint el model retòric clàssic i presenta, consegüentment, un *exordium* (amb la *salutatio*, la *propositio* i el *transitum*) i una *narratio* (amb la *salutatio*, l'*initium*, el *medium*, la *finis* i la *peroratio*). A l'intermedi segueix un recital de poemes representatius escenificats mitjançant quadres familiars. La tercera part és constituïda per un sàinet melodramàtic i seriós, amb forta càrrega ideològica, igualment representatiu. A l'epíleg li segueix un text documental previst que constitueix l'addenda que, tot i censurada, era llegida per Rodolf Sirera en escena si les circumstàncies de censura li ho permetien.

L'estructura és dialèctica (X. Fàbregas, 1972 i 1983: 12) i s'estableix en dues enunciacions diferenciades. Les tres primeres parts són l'antítesi (E₁): la ideologia i l'estètica del valencianisme oficial. La quarta i la cinquena configuren la tesi (E₂): el punt de vista nacionalista i del grup. Mentre que a l'espectador li toca la síntesi, és a dir, la presa de consciència i l'acció consegüent. L'E₁ tracta de fer que la representació siga un acte real (la crítica de Vanaclocha així ho refereix, *Cartelera Turia*, núm. 489) amb una actuació naturalista. La pràctica, com deïem,

ho impossibilitava parcialment i les al·lusions i els aclucaments d'ull eren constants, fet, però, que augmentava l'humor i la teatralitat. En l'E₂ el naturalisme és bandejat, tal com es descriu en l'epíleg (p. 92), per donar pas al mecanicisme interpretatiu i a la distorsió escènica.

Pel que fa als personatges, en l'E₁ segueixen configurant els tipus (com a *La pau...*) adequats al rol tòpic (J. Ll. Sirera, 1986a) i tots configuren un mateix patró ideològic, social i d'ús lingüístic. Aquesta identificació entre ells i l'acumulació que suposa descara la sàtira, però al mateix temps els eleva a la categoria simbòlica: «Florentí significa per a nosaltres tota la nostra cultura actual...» (p. 17) que ens han llegat «aquesta dolça, idíl·lica, increïblement falsificada visió del que som, hem estat i serem els valencians» (p. 93). Cal anotar que algun referent de la biografia del pare de Florentí viatjarà a *La partida*.

En l'apartat discursiu apuntem la sistematització lingüística de la segona edició respecte a les vacil·lacions de la primera. Entre aquestes fluctuacions destaquen, sobretot en la primera part, les referents a temps verbals o al lèxic no específicament valencià barrejades amb dialectalismes. D'altra banda, l'elaboració de la conferència resulta un model perfecte de vacuïtat, magnificació, manca d'objectivitat i tergiversació de la història, al mateix temps que aporta claus per a interpretar-la com a «no real»: ironies, falsedats descarades, exageracions...

Les acotacions són escasses i les poques que hi trobem són de gran llargada i portadores d'informació d'abast general per a tota la part que encapçalen. Això demostra la falta de perícia en el nivell didascàlic i un teatre empíric que naix de provatures escèniques abans que del text arredonit i previ d'un autor. La llengua palesa una seguretat major en aquest nivell que en el nivell dialògic.

La falla se situa en l'any en curs, el 1971, per tal d'augmentar el grau de realisme i en un espai que no és altre que un saló d'actes on es fan els actes públics i les representacions escèniques de l'E₁. L'E₂, en canvi, pren el pati de butaques com a espai teatral. Tant la indumentària com la il·luminació s'adeqüen al to interpretatiu que apuntàvem. Si en *La pau...*

s'utilitzen les diapositives complementàriament, ací s'utilitza el documental cinematogràfic en la darrera part.

La sàtira dels germans Sirera rau a mostrar al públic com a normal allò a què el seu inconscient col·lectiu està acostumat, a desemmascarar-ho i mostrar un nou punt de vista, els inciten a actuar en conseqüència. El valencianisme blasmat en *Homenatge...* és folklòric, conservador i espanyolista, però manca de la virulència que després va tenir a partir de la segona meitat dels anys setanta. Inicia la incorporació temàtica de la Renaixença, que després van dramatitzar amb *La desviació de la paràbola*, com a moment polític fallit, causa de l'estat present de la nostra societat. D'igual manera, comença a plantejar el tema fonamental de la producció de Rodolf Sirera: el compromís i la relació de l'artista amb la societat, tema que serà continuat i desenrotllat en *Plany en la mort d'Enric Ribera*, un altre homenatge pòstum a un ésser de ficció. Per ara, Rodolf Sirera demostra la seua capacitat d'imitar, parodiant o satiritzant, escriptures alienes tradicionals. I com a mostra d'això tenim la tòpica versificació o el canònic sainet *Oh dolça barraqueta valenciana* inclosos en *Homenatge...* L'ampli coneixement del sainet patirà, en mans dels germans Sirera, una nova acció crítica amb *Tres forasters de Madrid*.

TRES FARSES POPULARS SOBRE L'ASTÚCIA (1972-1973)

Perdem momentàniament el fil cronològic de la producció, cosa que suposaria encarar-nos amb el *Plany en la mort d'Enric Ribera*, per a referir-nos a tres peces breus, com a conseqüència de la necessitat de proveir de textos els participants dels tres concursos de teatre valencià per a comissions falleres. Exemplifiquen, aquestes peces, la vessant d'extensió cultural que la concepció del teatre popular defensava. Els trets precisos i la seua finalitat és referida per J. Ll. Sirera (1987b: 7 i 8) en el pròleg, ja que formaven part del projecte de connectar el teatre tradicional amb l'estètica occidental contemporània de manera massiva.

Tres textos, doncs, ben diferents que produeixen resultats igualment diversos, agrupats genèricament com a farses i temàticament per l'astúcia, que és considerada positivament per l'autor.

La farsa de misser Pere Pathélin (1972), estrenada pel grup Llebeig de Dénia el novembre de 1972, va constituir un èxit en guanyar el concurs de 1972, i fins i tot es va representar per altres pobles del país. L'anònim francès del segle xv sempre ha gaudit d'un excel·lent valor còmic i un resultat escènic notable, a més d'adir-se amb els motlles teòrics cercats.

El treball dramaturgic de R. Sirera fou superficial, ja que es pretenia la senzillesa. Va refondre algunes escenes (de 10 a 6) per tal d'ajustar-se als cànons del concurs. Va eliminar els monòlegs dialectals de l'original i els noms propis dels personatges secundaris, que resten així més tipificats. El personatge de Pere Pathélin experimenta també una certa moderació. El final, però, s'amplia i s'obri en establir relacions futures entre l'Anyellet i el protagonista.

El treball dramaturgic en *Peret o els miracles de l'astúcia* (1972) és, de partença, diferent. El text de base, una narració curta de la nostra tradició (la rondalla *Peret* d'Enric Valor), necessitava ésser ampliat i, per tant, requeria una elaboració dialògica i teatral, no temàtica, ni genèrica car es tractava d'un text popular, breu, amb valors dramàtics, de pocs personatges i amb escassos espais escènics. Rodolf Sirera segueix l'ordre de la trama original i aprofita el diàleg existent sempre que pot, en una palesa voluntat de fidelitat general. Dels catorze paràgrafs de la rondalla, el dramaturg n'extrau dotze escenes. Utilitza la dramaturgia èpica molt adient per a textos narratius; així, crea la figura del narrador i usa el mecanisme del congelament de les escenes per a facilitar-ne les transicions. El final també s'hi acomoda, la (a)moralitat, tot barrejant la que comporta la farsa genèricament amb la intrínseca del distanciament èpic emprat. A més, es preveu el poema de Turmeda, *Elogi dels diners*, cantat per a concloure l'espectacle.

El nas tallat (1973), procedeix de la *patraña* desena del llibre de Joan Timoneda. Es tracta, doncs, de literatura popular

breu en castellà. Presenta el major i millor treball dramàtic de les tres peces. Per a J. Ll. Sirera (1987b: 8 i 9) supera l'original en vivacitat. El resultat és pràcticament una peça nova. Partint de la farsa de la font, Rodolf Sirera desenvolupa la trama, l'actualitza i la situa en la ciutat de València. A més, hi introdueix la intriga, en una estructura clàssica de plantejament, nus i desenllaç. Contextualitza, igualment, els noms dels personatges, en crea de nous i n'augmenta l'entitat, ja siga incrementant la seua densitat ideològica o, com en el cas de *Virtuts*, referenciant-la intertextualment a l'alcavota de la literatura espanyola.

L'autor tracta favorablement el personatge de *Virtuts*. De classe social proletària, sols està motivada pel plaer, mentre que a la resta dels personatges, pertanyents a la petita burgesia, els mou els diners. No reben, d'acord amb la ideologia de l'autor, doncs, un tracte tan favorable. Malgrat mostrar trets grupals, ja siga per matrimonis, ja siga per sexes, hi ha una voluntat general que els personatges superen els tipus individualitzant-se i mantenint un punt de vista concret amb una determinada visió del món.

Cal destacar, dins de la ideologia progressista de l'obra (J. Ll. Sirera, 1987b: 8), el paper atorgat a la dona. Mentre que en les altres farses la dona tenia un paper secundari, ara n'esdevé protagonista. Però no qualsevol dona, sinó l'enginyosa i conscient de la seua situació. L'element feminista latent en la font és amplificat i recau, ara, sobre dos personatges: Aurèlia, la triomfadora de l'engany, i *Virtuts*, l'ajudant, que al llarg de l'acció superarà aquesta condició per a resoldre el conflicte, tot prenent la iniciativa, i determinar el culpable i, per tant, la víctima. Altres temes acaben d'arredonir el pensament que destil·la l'obra: la doble moralitat burgesa, la moral catòlica i el tema del càstig, o l'honor, junt amb elements provinents de l'enciclopèdia popular. Finalment, hem de dir que el tema del nas tallat es troba perfectament dosificat al llarg de la peça.

Una sèrie de condicionants es tenen en compte al nivell discursiu, que els tracta de conjugar. Per una part, la voluntat normativista i normalitzadora del teatre popular (se cerca superar el dialectalisme del sàinet tot incloent-hi formes d'altres

parts del domini lingüístic, avui impensables o almenys tan xocants en escena o més que aleshores: *llavors, doncs, tothom, tanmateix*). Per l'altra, la necessitat tant de vitalitat escènica com d'identificació del públic. Igualment es consideren altres condicionants imposats pel gènere de la farsa, com ara el to arcaic de les peces clàssiques originals i de la situació temporal en passat. L'estudi lingüístic demostra les vacil·lacions constants d'una llengua que per a l'escena mancava de l'estàndard oral (i popular) que es necessitava.

A més de reeixir en el vessant dialògic, ja que presenta certa variació lingüística que conforma el personatge, també ho fa en el capítol del llenguatge escènic. L'escena 12 mostra un ofici considerable per a la creació de diàlegs i per al moviment ràpid dels personatges en escena que recorda tècniques del guinyol o del vodevil.

L'escenografia i altres elements de l'espai escènic es redueixen al màxim per acoblar-se a les mínimes possibilitats del teatre amateur: un únic espai escènic amb un espai escenogràfic també únic sempre present a escena (sense teló), dividida per zones i, si n'exceptuem un canvi escènic en *Peret...*, permanent.

El tema que uneix les tres farses, l'astúcia, es presenta com a forma de vida sense cap moralitat coercitiva, especialment com a supervivència d'una classe social oprimida (p. 60). En *La farsa de misser Pere Pathélin*, se celebra el triomf del frau en una societat en la qual tothom enganya i és enganyat. En *Peret*, en canvi, la coartada de classe s'esborra i l'engany es practica contra el veí i amic. L'astúcia és ara un tret individual i amorat i sols els astuts, mitjançant la seua possessió, aconseguixen els seus propòsits vitals.

Amb les farses es pretenia inicialment disposar d'un repertori d'obres breus, adequades per a atraure el públic popular, amb un contingut temàtic progressista, sense rebutjar l'humor o la intriga, i amb una forma i llengua dignes de constituir un repertori per als grups amateurs tan compromés i contextualitzat com les peces pròpies de l'autor.

LES REVISTES VALENCIANES

(1972-1973 I 1981)

El 1990 els germans Sirera publicaven, sota el nom de *Revistes valencianes*, un volum que recollia tres diverses reescriptures de tres obres d'autors i èpoques diferents. Els textos bàsics eren: del darrer terç del segle XVII, *La infanta Tellina i el rei Matarot* (de Francesc Mulet), estrenat el 1876; *Tres forasters de Madrid* (d'Eduard Escalante); i *A l'Edén me'n vull anar* (fonamentalment de Bernat i Baldoví, 1809-1864).

Per als dramaturgs, segons diuen en el pròleg, els textos presenten trets unificadors, com són la voluntat paròdica, la comicitat de moltes situacions, l'humor dels jocs de paraules, o la mateixa construcció dels personatges. Observen, a més, que aquests trets es poden considerar «com a definitoris d'un teatre de casalet», és a dir, teatre faller, sobretot «pel context sociocultural en què s'inscriuen».

La idea, a partir d'ara constant, de recuperar la tradició teatral valenciana (igualmente en l'àmbit d'edicions o d'estudis) es palesa també en un treball d'investigació; i és que no podia ser d'una altra manera tractant-se d'autors de creació dramaturgic que parteixen dels textos considerats més representatius i dignes d'un gènere tan popular.

Malgrat que la dramaturgia d'*A l'Edén me'n vull anar* correspon a la segona etapa d'escriptura, creiem convenient, tot i tenint-ho en compte, situar-la junt amb les seues companyes d'edició. Entre altres coses perquè l'actuació sobre les revistes dels germans Sirera s'adiu perfectament amb el treball de Rodolf sobre les farses i amb la línia popular del seu teatre en aquesta etapa inicial. Trets generals, com el caràcter didàctic i divulgatiu o la voluntat normalitzadora; o concrets, com l'escassa acció dramàtica i fragmentada, l'esquematisme dels personatges, l'ús de l'humor (paròdic, farsesc o satíric), la presència important de la música, l'ús d'altres mitjans audiovisuals; o influències (teatre èpic), fins i tot temàtiques, l'astúcia o l'engany (també en les revistes), així ho aconsellen. Les adaptacions mostren una progressiva complexitat i perfecció.

La infanta Tellina i el rei Matarot (1972)

Adaptada la llengua als criteris, més estables, de 1990, any de l'edició, aquesta peça parteix de la versió inèdita que se'n féu per als concursos de teatre per a comissions falleres i que va ésser estrenada en el Teatre Principal de València pel grup Pavesos el desembre de 1972, sota la direcció de Rafael Gallart.

Nosaltres hem contrastat la versió de 1990 amb l'edició del text feta per Enric Iborra (1987), que la situa al si d'una tradició culta, amb molta popularitat i exhibida en circuits *underground*. Respecte a aquesta edició, els germans Sirera mantenen la divisió externa en tres parts i introdueixen acotacions escèniques per determinar, en alguns moments, el destinatari de la rèplica o el seu sentit, ja que hi van efectuar alguns talls. Hi trobem, d'aquesta manera, un alleugeriment sobretot en els discursos retòrics, llargs i confusos, com ells mateixos declaren en el pròleg (p. 12). El leitmotiv de Sorollameló («suc de fava i albercocs») tan sols apareix al final del text; els parlaments dels personatges secundaris i el seu nombre també són alleugerits. Disminueixen igualment l'escatologia, les al·lusions sexuals i els recitats gratuïts. El text, però, és respectat en general tant pel que fa a la trama com a l'aspecte lingüístic. Així, la creació de nous versos s'adeqüen a l'estil i el to del text. Altres també en són modificats per evitar confusions o malentesos, mentre que també es varien l'ordre intern o el lloc en la cadena dialògica quan convé. A vegades, igualment es varia l'ordre de les rèpliques o se'n canvien els destinadors.

La llengua és normalitzada en un afany de correcció lingüística notable que, fins i tot, en algunes opcions ultrapassa nivells actuals de l'estàndard oral. Es corregeix l'ortografia i s'eliminen quasi tots els castellanismes.

Tres forasters de Madrid (1973)

Es tracta de l'èxit més important del grup El Rogle, èxit que va posar en contacte Rodolf Sirera amb José Monleón i la cultura castellana i que, així, li obrí les portes de revistes com

Primer Acto, entre altres. L'adaptació dels germans Sirera va ésser estrenada en el Festival de Teatre de Granollers el desembre de 1973 i es va representar en el Teatre València-Cinema de València durant el mes de febrer de 1974. El grup connectava amb el públic que anava cercant des dels seus inicis i perdia el públic habitual del teatre independent (J. Ll. Sirera, 1978: 10). *Tres forasters...* enllaçava clarament amb *Homenatge...* perquè representava la millor peça del teatre valencià tradicional amb contingut i forma de gran actualitat. L'anàlisi de Ll. V. Aracil (1968), que definia l'obra com un document històric i com una crítica d'actualitat i la situava entre el teatre èpic i l'aristotèlic, junt amb l'èxit de públic dels concursos de teatre per a comissions de falles, segurament van determinar (*Cartelera Turia*, núm. 529) l'adaptació i el muntatge d'aquesta peça. Més recentment, J. Ll. Sirera (1993c: 62-63) afirmava que *Tres forasters...* va suposar un canvi en la concepció del sàinet per als germans Sirera des de la manca de prestigi del gènere fins a la valoració dels seus «mecanismes de la comicitat o la interpretació».

J. Lluís és l'autor de la dramaturgia i Rodolf és l'encarregat de l'adaptació d'un text escrit a partir de les provatures escèniques, al contrari que *A l'Edén...* El paper de Rodolf Sirera es limita a l'elaboració de les cançons a l'estil de B. Brecht (com ho féu en *La pau...*, o en *Peret...*, o després en la *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista*).

L'adaptació parteix de l'estudi del teatre d'Escalante, al qual s'apliquen procediments èpics, passant del «casalet» de la nostra tradició al «cabaret» alemany, com es diu en el pròleg. La intenció de descobrir els mecanismes socials que reflecteix Escalante per arribar a una recepció activa i crítica, troba la seua correlació en el descobriment dels mecanismes de la teatralitat i convenció de la peça. Com a mostra cal dir que el personatge del cobrador d'impostos, que feia de *deus ex machina*, ara s'anomena així directament. D'acord amb els procediments èpics s'usen, de nou, les diapositives, les disfresses, la figura del narrador (més teatralitzada ara), l'alternança del vers i la prosa i les nombroses cançons.

La trama no es trenca, però les escenes es reorganitzen sota el criteri temàtic o situacional. Es potencia, també, el caràcter grupal dels personatges per facilitar l'enfrontament de les dues famílies. En canvi, es redueix la comicitat costumista dels drapers. La convenció es desfà en trencar la identificació personatge-actor en la parella de drapaires i en la reducció posterior de tots els personatges a ninots de falla.

Els personatges millor tractats continuen sent els pertanyents al graó social més baix, so Dionís i Sumpsió, els únics que no es disfressen ni canvien de llengua, a més de suportar el rol de presentadors, que els permet canviar de nivell, controlar la trama, ésser més omniscients que la resta i construir la falla final.

Igual que en *Homenatge...* hi ha dos nivells d'enunciació, que sovint són transgredits. L'E₁ inclou el pròleg i el que succeeix a partir del congelament de l'acció en la darrera escena, en què els drapers la controlen completament. L'E₁ situa l'acció en el moment present (1981) com correspon a l'etapa que veiem. Els vestits, l'escenografia i el ritme són diferents, i fins i tot es mostra descaradament el punt de vista de l'autor. L'E₂, situada temporalment en un any indeterminat del segle passat, inclou la resta de l'obra, el sainet, des de l'escena segona al congelament de l'acció de la vuitena. Si l'arribada dels forasters talla l'obra en dues parts, la fi suposa la restauració de la vida anterior a la seua arribada i el final feliç.

El resultat estètic era agosarat pel fet d'ésser innovador; al distanciament èpic s'hi sumava la trencadora estètica dels muntatges d'Alfred Jarry, totalment allunyada del costumisme o del naturalisme a què estàvem avesats amb el gènere sainetesc. En l'acotació corresponent (p. 63) es diu: «empraran una mena de grans closques de cartró, en forma d'ou, on van pintats els vestits, que els fan semblar gruixuts i deformes ninots de falla». L'escenografia del muntatge d'El Rogle, de Mercè Trull, els objectes o la il·luminació rebutjaven igualment el naturalisme, cercant el distanciament i la paròdia.

L'espectacle que proposa *Tres forasters...* tenia molt a veure amb l'espectacle de *La pau...*; seguia estètiques i tècniques semblants. Per a José Monleón (1974:58) «ha renunciado al

pintoresquismo naturalista [...] para crear una iconografía que nos remite a la entomología.» I per a X. Fàbregas (*Destino*, núm. 1888, p. 76-77), el treball de J. Ll. Sirera «ha convertido la sátira en crítica y el costumbrismo en perspectiva histórica. Con los procedimientos brechtianos más ortodoxos, J. Ll. Sirera ha distanciado a Escalante y nos ha mostrado su mundo reducido situándolo dentro de la dialéctica de la sociedad valenciana actual».

L'obra ja no critica la mobilitat social a la manera d'Escalante sinó tan sols el canvi de llengua d'una classe social. Això és cert, però aquest canvi es fa extensible a tots els nivells socials de la capital valenciana.

Per a acabar, hem de referir-nos, breument, a una segona versió inèdita d'aquesta peça, escrita pels germans Sirera el febrer de 1995. Tot i que parteix de la versió comentada abans, incorpora elements, personatges (noms inclosos) i situacions de molts altres sainets d'Eduard Escalante junt amb altres aspectes suggerits per Luis García Berlanga, el director del muntatge de Teatres de la Generalitat Valenciana estrenat el 23 de març de 1995, com la reducció de l'escena a un sol espai o altres amb una perspectiva cinematogràfica. Es tractava de muntar públicament Escalante (en un projecte global i plural a partir del millor dels seus textos) en el centenari de la seua mort.

*A l'Edén me'n vull anar (o el judici
celestial del virgo de Vicenteta) (1981)*

El caràcter d'amalgama de textos, personatges i situacions d'un sol autor que la versió de 1995 de *Tres forasters de Madrid* presenta ja s'havia experimentat amb anterioritat, però amb materials de procedència molt diversa, units per la figura i l'obra de Bernat i Baldoví seguint les regles del gènere de la revista.

El 1981, vuit o nou anys després de les dues revistes que acabem de veure i situada en una etapa d'escriptura posterior, els germans Sirera elaboren *A l'Edén me'n vull anar...*, ara sense llastos de cap tipus, sols pel plaer d'escriure en una situació

d'infraestructures nova, i mostrant que l'actuació crítica cap a la nostra tradició popular els seguia, i els segueix, interessant. Perquè tota ella reflecteix un domini de les formes, continguts, llengua, procediments i referents d'aquest teatre popular i del gènere de la revista (també de la nostra cultura popular general) que els possibilita aquest joc crític amb un text que és pur joc textual i escènic (a deu anys d'escriptura dramàtica de les anteriors), ple d'humor, en què la paròdia i la sàtira senyoregen. La banalitat de la revista se supera no sols amb l'humor i el to de document didàctic, sinó també amb la desmitificació que de la nostra cultura fa a la manera iniciada amb *Homenatge...* Enfront d'afirmacions que tracten de caracteritzar la producció de la segona etapa com a menys localista, *A l'Edén...* mostra com no s'abandona mai (els germans Sirera són tossudament fidels a si mateixos) la via de la concretíssima contextualització: aquesta peça resulta difícil d'entendre fins i tot fora de la comarca de l'Horta (de València, és clar).

El que resulta de tot plegat és una peça totalment original. No sols pels textos que hi inclou (referits en el pròleg, p. 14), que van del calc a la invenció, sinó per altres temes de l'òrbita dels autors (origen, teories i ús de la llengua valenciana, la ideologia «blavera» i el punt de vista espanyolista, Unamuno i Llorente, el teatre tradicional valencià); o per referències històriques, legendàries, bíbliques, teatrals, cinematogràfiques, literàries i d'altres que conformen l'enciclopèdia dels receptors, però més encara la dels autors i de la seua generació enllà. Perquè el tret en comú és que tots els referents pertanyen a la cultura popular, en alludir a gèneres i temes, però també a les maneres del teatre amateur que hi reflecteixen, conformant un document i un homenatge.

El temps de l'acció (escenes primera, vuitena i novena) coincideix amb el de la representació (com en la resta de les revistes del volum). L'argument conta com als 117 anys de la mort de Bernat i Baldoví (que es troba al purgatori) és revisat el seu expedient per decidir el seu pas a l'Edén. Caldrà, però abans, comprovar la moralitat de la seua obra *El virgo de Vicenteta* que no constava en l'expedient. Per a tal fi, dos àngels

són enviats a la terra. Però de nou, Bernat i Baldoví, involuntàriament, enganya els dos àngels en mostrar-los una versió censurada de la peça i accedeix, així, definitivament al paradís.

Final felix i estructura fidel als cànons de la revista (J. Ll. Sirera, 1993b: 28-29): dèbil argument que permet la inclusió de quadres independents diferents, titulats i aïllats, que presenten situacions en temps i espais tant futurs com passats respecte a la trama principal. Així anem des del setge de Sagunt i el personatge d'Anníbal (218 dC), a un congrés *blaver* de 1999 en la ciutat de València (recordant *Homenatge...*), passant per la batalla d'Enesa (1237), el 1919, o el 1845, any de l'assaig d'*El virgo de Vicenteta*. Algunes referències internes ajuden a cohesionar superficialment el text: personatges com els àngels o el saguntí, referències dialògiques (com la de Numància), junt amb altres autoreferències i sorpreses. L'estructura descansa, però, en dues escenes: la segona (inici de la trama) i sobretot la setena, el moll de l'obra. La resta, des del punt de vista de la trama són supèrflues, o des del punt de vista del gènere mimètiques, i permeten incloure els quadres musicals i l'humor, no sols fonament del gènere sinó aquí suport d'aspectes crítics, documentals o didàctics. L'escena setena té un caràcter realista i no pas costumista com es podria esperar. Es tracta, a partir de l'adaptació de l'obra de Bernat i Baldoví *Un ensayo fet en regla*, d'un document etnogràfic força interessant, ja que reconstrueix una sessió d'assaig del teatre de porxe. Tota ella és una minipeça teatral amb entitat pròpia i aporta el to nostàlgic de tribut i homenatge de què parlàvem.

Sota l'aparença lleugera del gènere hi podem trobar un ritme espectacular molt estudiat, com ho demostra la situació estratègica de les escenes segona i setena: la segona va precedida per dues escenes curtes i està separada de la setena per quatre situacions igualment breus; finalment dues escenes curtes clouen l'obra. La simetria arriba fins i tot a l'interior de les escenes, entre les parts cantades o recitades i les parts dialogades, entre el vers i la prosa. El 53,7% del text correspon a cançons, recitats, versos o declamacions, mentre que el 46,2% és text dialogat.

Els personatges, nombrosos (el teatre amateur ho requere-

ria), són fàcilment reconeguts per l'espectador. Poden ésser tipus o personatges famosos amb nom propi, ja siguin històrics o de ficció, o bé grupals. Cal destacar entre ells la parella d'àngels amb un rol de presentadors idèntic al dels drapers de *Tres forasters de Madrid*, i que ací, a més, tenen la funció de cohesionar la revista. Remeten a la clàssica parella d'Augusto-Clown en què el sexe i la diferència d'edat donen molt de joc humorístic per contrast, joc del qual resulta guanyadora, per descomptat, la representant del sexe femení: més major, experta i millor tractada per l'autor. Però també funcionen en permetre la identificació dels espectadors: són incompetents i deficients en el coneixement de la trama. Respecte a l'escena setena, cal apuntar com els autors demostren la identificació que en el teatre amateur es produïa entre els actors i els seus personatges i mostren un ventall tipològic d'actors.

Discursivament, *A L'Edén...* suposa un gran pas endavant en la consecució d'un estàndard lingüístic de teatre popular valencià, prou allunyat de la resta de les peces que conforma el volum, però també lluny d'aconseguir-ho plenament, ja que hi ha vacil·lacions, com els autors reconeixen (p. 15). El caràcter documental i de barreja arriba també a l'aspecte discursiu: hi podem apreciar diversos registres lingüístics que representen una mostra històrica d'ús literari i oral de la nostra llengua enllaçats perfectament, i aquest tret és, probablement, el valor més gran de la peça. Tenim el registre normalitzat de les escenes primera i vuitena; la imitació de l'estil de Bernat i Baldoví (prefaci, el censurat monòleg de Vicenteta i algunes acotacions); la imitació de l'estil d'Escalante (escena setena) en què es barreja el valencià i el castellà per produir el seu humor i per fer-ne un valor documental; l'ús del castellà de personatges històrics (Unamuno, Llorente); la imitació de l'estil de *L'espill* de J. Roig (escena sisena); la invenció del llenguatge dels saguntins o el pastitx verbal d'Anníbal (provinent de Vidal i Salvador, vegeu Evangelina Rodríguez, que hi estudia la paròdia que efectua el text)...; i, a més, la llengua literària de les acotacions. Tot utilitzat d'acord amb la situació i els personatges per cercar l'humor paròdic i crític i la sàtira sociolingüística.

L'humor segueix les pautes marcades per l'estudi d'Aracil (inclòs en l'edició): el «malatropisme» i el «macarronisme». Però també usa els jocs lingüístics, la barreja de llengües i els malentesos. Igualment hi trobem un humor situacional, o el produït amb anacronismes històrics, mitjançant paraulotes, o amb referències sexuals, la procacitat del gènere o fins i tot l'autocitació dels autors. Qualsevol element de l'enciclopèdia dels autors és utilitzat per a fer-nos riure.

La peça lliga, mitjançant el tema de l'astúcia, estratagema utilitzat per Bernat i Baldoví per a enganyar la cort celestial i accedir al cel, amb les *Tres farses populars*.

Les *Revistes valencianes* presenten, doncs, una evolució de la pràctica de les seues teories sobre la necessitat d'actuar sobre el teatre valencià popular. El treball dramaturgic comença a personalitzar-se a partir de *Tres forasters de Madrid* i n'augmenta la càrrega crítica sobre els mecanismes de funcionament de la societat valenciana respecte de les seues identitats culturals. Igual que amb *Homenatge...* o amb *Planys...*, es tracta d'afirmar que allò que es mostra satíricament com a passat és un present molt actual que cal redreçar. A l'*Edén...* suposa un homenatge i un document, sense abandonar mai la crítica. Esdevé un «destarifo» barroic ple d'humor i palesa un grau de domini notable tant dels materials que es volen parodiar com de la seua manipulació i integració en una peça original.

LA DESVIACIÓ DE LA PARÀBOLA

(1975-1977)

Es tracta de la primera de les dues trilogies històriques elaborades pels germans Sirera sobre el darrer terç del segle XIX. La segona, de la qual parlarem en la darrera etapa i titulada *Trilogia de les ciutats*, narra fets històrics al voltant de la Guerra Civil. És coherent amb l'itinerari sota el qual la inserim i fou escrita en consonància amb les tendències historicistes del teatre hispànic d'aleshores. Els germans Sirera, una vegada utilitzada la via del teatre popular i la via del teatre valencià

tradicional, esdevinguts cronistes, pretenen amb la creació d'aquestes trilogies dramatitzar determinats i decisius moments de la història del País Valencià recent, mitjançant el mecanisme de «traslladar al drama una temàtica col·lectiva vista a través d'unes vides individuals» (X. Fàbregas, 1980: 9).

La primera trilogia pretén, doncs, dramatitzar una anàlisi històrica des de l'òptica marxista. Allò que pogué ésser, les expectatives de la burgesia emergent en *La gloriosa* i la seua evolució fins a la claudicació històrica, materialitzada en la neutralització i l'assimilació per les forces conservadores. I d'establir una «paràbola» que explique la situació present, com a conseqüència del passat, per sensibilitzar activament l'auditori, d'acord amb la teorització i la pràctica del seu teatre social. Tant el període de la fallida Renaixença, decisiu per a la història recent del País Valencià per als intel·lectuals nacionalistes, com la funció social del fet teatral s'apuntaven ja en *Homenatge a Florentí Montfort*.

Eminentment sociopolítica i de pretensions avui desmesurades, *La desviació de la paràbola* analitza i judica un període històric global amb el llenguatge dramàtic al servei de la seua comunitat i amb una voluntat d'esdevenir ja un teatre literari seriós i culte, menys urgent, menys satíric, més complex que l'elaborat fins aleshores per al seu país.

Textualment la primera trilogia presenta un disseny global previ: un personatge protagonista pertanyent a la classe social que es vol resseguir, que en cadascuna de les peces adquireix uns trets individuals identificatius diferents (Tomàs, Alavano, Gaspar) i que evoluciona adaptant-se als temps i envellint fins a la decadència absoluta. Un personatge marginal i paral·lel al protagonista, Joaquim Carbonell, d'igual evolució, que representa el proletariat. Una situació espacial determinada, tres viles rurals de nom imaginari, emplaçades, més o menys, en la que actualment es denomina «Regió 2 o macrocomarca», per demostrar, així, l'existència d'un país més enllà de les muralles de la ciutat de València, com a objecte per a dramatitzar però també com a objecte de reflexió, de cohesió, d'identificació i d'actuació. Junt amb un disseny estructural simètric, en forma

de tríptic: un període de set anys en nou quadres, vint-i-vuit hores en cinc actes, i, de nou, set anys en nou quadres. La trilogia, a més del seu caràcter de servei social, de l'exposició dramatitzada d'idees i teories, va servir als germans Sirera per a aprendre a escriure teatre (tant respecte a l'acoblament conjunt com pel que fa a l'escriptura futura en solitari), és a dir, per a aprendre la creació dels personatges més enllà dels tipus, la fusteria teatral d'un text literari (ben diferent de la urgència dels espectacles del teatre independent), en definitiva, l'escriptura del drama. El títol de l'obra, com la resta de títols de la producció en general, presenta una polisèmia molt sucosa: per una banda *paràbola* significa la narració d'un succés fingit del qual es pot deduir per comparació un ensenyament moral, del tot adient; però per altra, la corba que descriu una paràbola no és perfecta sinó desviada, la burgesia no assumeix el paper històric que li correspon i, per tant, no sols les forces conservadores de la Restauració triomfen, sinó que aquest triomf suposa l'assimilació definitiva de la burgesia.

El brunzir de les abelles (1975)

Escenifica el frustrat procés d'industrialització del País Valencià i com es van invertir els capitals industrials en la compra de terres. Ho fa d'una manera dialèctica, una forma que comparteix amb *Homenatge...* o amb *Tres forasters...* i que demostra no sols l'empremta ideològica que les unifica sinó la manca de versatilitat en l'ofici primerenc dels autors. Presenta els fets amb un cert equilibri entre el realisme (cap on s'anava si el llast ho permetia) i l'epicitat distanciadora (la moda indefugible) per permetre una recepció oberta, com a síntesi: prendre partit i ésser-ne conseqüent. De l'epicitat s'aprofita la segmentació de la trama, l'aïllament de les situacions, les el·lipsis temporals, la manca d'intriga, els anticlímaxs que segueixen els clímaxs, el didactisme general, el paper actiu de l'espectador, el caràcter de document i de teatre històric i el rebuig de la identificació; però definitivament es perden: el narrador, les cançons, els versos i la farsa com a gènere. Del realisme agafa la construcció

dels personatges, l'ambientació escènica i l'elaboració interna de la trama. L'adscripció teatral resultant no és altra que la d'un realisme latent distanciat per la forma externa, amb la inclusió d'alguns elements simbòlics, com ara l'ús de la cera o el mateix títol de l'obra en referència clara als obrers.

Malgrat la coherència que la trilogia suposava tant en la teorització, la pràctica i l'evolució del teatre dels germans Sirera, a més de la connexió amb les tendències històriques de l'Estat, *El brunzir de les abelles* contrastava amb el corrent del teatre independent. Les crítiques van parlar d'un retorn al passat, de lentitud, de producte massa literari (Benigno Camañas, *Levante* 30-3-76). Per a altres es tractava d'un retorn al teatre tradicional, rural i costumista que cerca un públic camperol i senzill (*Serra d'Or*). Altres crítiques eren més intel·ligents; així, J. M. Company (*Serra d'Or*, maig de 1976) parlava del desdibuixament dels personatges femenins, de la fragilitat de l'anècdota amorosa i d'un excés verbal. Ferran Corell (*Cartelera Turia*, núm. 637) veu el caràcter innovador de l'obra en mostrar una anàlisi científica i en buscar la participació de l'espectador des d'un punt de vista racional. Qui la situa veritablement és Xavier Fàbregas (*Avui*, 27-5-76), després d'*Homenatge...* i de *Plany...*, i la descriu com una crònica narrativa que defuig «l'esquematisme, la faula fàcil i al·lisonadora», com també l'anacronisme i l'allusió al present de la recepció.

És molt explícita i expositiva i paga cara ésser-ne la primera i la seua excessiva ambició, encara que escènica ha resultat la més atractiva de muntar.

L'acció, situada en la Pobla del Bisbe (localització de ficció) des de març de 1868 fins a febrer de 1875 és la següent. Tomàs, hereu de l'Abella d'Or, després d'estudiar a Madrid, retorna a casa per fer-se càrrec del negoci familiar (confecció de ciris i exvots) junt amb un company i amic, Mateu, escultor i intel·lectual, al qual fa soci. Els dos comparteixen la ideologia republicana. Mateu pretén incorporar al negoci moderns processos de producció i alliberar-lo de l'únic client: l'església. *La gloriosa* suposa el detonant del canvi de situació: Tomàs esdevé el nou alcalde. Des d'aquest càrrec haurà d'haver-se les amb

les forces vives i amb els obrers que volen anar més enllà amb les reformes. La Restauració retorna les coses al vell ordre. Roser torna a encarregar-se de tot, s'allibera de Mateu i casa el seu fill, convertit en tot un prohom de la Restauració, amb Remei, filla de terratinents, amb la qual té descendència.

L'evolució del personatge protagonista determina una trama única, lineal i acreixent (la subtrama amorosa no existeix pròpiament, tan sols diversos comentaris i insinuacions que serveixen per a determinar aspectes de la ideologia dominant o les seues pautes de conducta) a l'igual de l'estructura. Nou quadres (la definició i els trets de *quadre* de K. Spang, 1991: 143, és molt adient i explica la falta d'acció o d'intriga que caracteritza la peça) independents i aïllats per el·lipsis (per tal de facilitar la reflexió i trencar la identificació), anticlimàtics, que dramatitzen bàsicament idees i moments històrics essencials per a l'evolució de Tomàs i el que ell representa. Junt amb el drama de quadres del teatre èpic, també tenim una estructuració interna aristotèlica (com sovint passa en les obres de l'etapa), que segueix la linealitat temporal, amb plantejament, nus i desenllaç, però que ja insinua una dependència dels herois (i de les estructures) de l'element femení en l'escriptura de R. Sirera. De tal manera que l'estructura clàssica a la qual ens referim està determinada per la relació de Tomàs amb les dones: plantejament amb Roser i Virtuts, nus amb Virtuts sense Roser, desenllaç sense Virtuts amb Roser i Remei.

El punt de vista de l'autor pretén ésser neutre, com el d'un científic social. Objectiu difícil de creure, ja que l'autor s'identifica clarament amb la postura de Mateu: l'intel·lectual compromès amb el proletariat al qual adreça la seua tasca social. A més de resultar textualment el personatge més discursiu, per damunt de Tomàs, cal dir que Rodolf Sirera feia el paper de Mateu en el muntatge d'El Rogle.

L'obra és una peça de personatges, no d'acció, en què fins i tot les seues relacions, com déiem, arriben a determinar-ne l'estructura. Es tracta de personatges realistes (en correlació amb la resta d'elements escènics) i, tot i marcats pel caràcter sociològic (totes les línies socials —impermeables— hi són re-

presentades), albirem un tractament individualitzat per a evitar el tipus (que fins ara, i excepte en el *Plany...*, havien practicat els germans Sirera) junt amb la incorporació d'un cert determinisme, en el cas de Virtuts. Malgrat el protagonisme de Tomàs o la identificació de l'autor amb Mateu, els personatges més aconseguits, des del punt de vista literari, seran els secundaris de Roser i Mossén Cabrera. El rector del poble i principal client de *L'abella d'Or*, mossén Cabrera, malgrat representar el clergat, no és un personatge tòpic. Domina la retòrica i gaudeix de mà esquerra; racionalista i intel·ligent, s'anticipa als fets. Propietari i terratinent, domina el món dels negocis i la seua funció textual d'àrbitre el situa en un lloc preminent per a controlar excessos i dirigir ànimes. Roser, representant de la ideologia tradicional (defensa el determinisme genètic, les classes al si de la família, domina a la perfecció la doble moral i les relacions amb l'església), vídua i mare de Tomàs, és capaç, sense entendre-hi (com diu), de dur el negoci i la família sense enfonsar-se mai, tot prenent les mesures adequades en cada moment. Malgrat el paper molt secundari, efectivament, que les dones tenen en l'obra, causat pel caràcter excessivament pretensions de la peça, cal destacar que el personatge de Roser, com a dirigent del clan familiar, revela un latent rol de *culebrón*, que serà posteriorment aprofitat en els treballs televisius de l'autor.

Discursivament es caracteritza per defugir el dialectalisme (això es deixarà per a molt més endavant: *La partida*) però manté les vacil·lacions del període. Sociolingüísticament es mostra els inicis de la diglòssia de la classe social que Remei representa. En un altre ordre de coses, cal destacar el caràcter discursiu dels parlaments en general, i en particular el domini que en aquest aspecte exerceix el rector.

La unitat espacial condiona que siguin els objectes (sobretot els quadres religiosos) els encarregats de marcar el pas del temps i l'evolució del personatge principal tot indicant la circularitat de l'acció, una circularitat que no és perfecta. L'escena pretén reflectir una casa de l'època d'una manera realista, ajudada per la indumentària o per l'ús pla de la llum.

Finalment, hem de destacar que retrobarem dues situa-

cions mimètiques d'*El brunzir...*, més endavant, concretament en *Cavalls de mar*: l'escena del berenar de xocolata i del bateig com a acte social, excusa i acte oficial per a reunir la família. Fins i tot es repeteix una mateixa rèplica al·lusiva: «La xocolata arriba oportunament per a salvar la situació» en una autocita dels autors.

El còlera dels déus (1976)

Com a reacció a les crítiques rebudes per *El brunzir...*, que la situaven en el corrent naturalista, els germans Sirera determinen escriure l'eix de la trilogia d'una manera vertaderament naturalista. La peça segueix com a model *Un enemic del poble*, d'Ibsen. Així trobem la trama, estructurada en cinc actes, la manera d'acotar inicialment o els referents dels personatges, excepte el d'Amèlia, que prové de *Madame Bovary*. Igualment segueix presentant dues generacions en contrast, com en *El brunzir...*, peça amb la qual resta lligada pel personatge de Ximo, com déiem.

Fou escrita en el moment de la crisi del *nou teatre valencià*, el mateix any de la desfeta d'El Rogle i de l'escriptura de *Memòria general d'activitats* i no s'estrenà. Igual que en *El brunzir...*, peça que ombrreja les altres, ens trobem davant d'una proposta literària i no localista, a contracorrent del teatre urgent, resultat de dues escriptures diferents i darrera mostra d'aquesta manera compartimentada d'escriure dels germans Sirera. A partir d'ara, les obres en conjunt són revisades finalment per Rodolf Sirera. (Antoni Prats, 1986: 12 i J. Ll. Sirera, 1997.)

La pretensió d'*El còlera dels déus* no és altra que realitzar una fotografia naturalista de la generació que naix (i en *El brunzir...* és batejada, com hem vist) de la Restauració, un moment que dura des de les 22.30 hores del dia 16 de març de 1885 fins a les 02.30 hores del dimecres dia 18 de març de 1885: vint-i-vuit hores que respecten la unitat de temps, per demostrar com és d'incapaç i d'immoral la nova classe. Els personatges, que es creuen controlar-ho tot, tracten de fugir del seu destí, la qual cosa fa que els déus, *fatum* tràgic anunciat al llarg

de tota l'obra, i més *ex machina* que mai, actuen: el còlera / la còlera es manifesta a la vila.

Enfront d'*El brunzir...* i enfront del naturalisme, és una obra essencialment de trama. Una trama igualment lineal, única i acreixent, qualificada per Fàbregas (1980) de rocambolesca, i que conté una gran dosi de joc teatral. S'introdueix en l'escriptura dels Sirera la faula (el passat dels personatges), l'anècdota i la intriga. Inaugura, d'aquesta manera, una vessant profitosa materialitzada en peces posteriors com *L'assassinat del doctor Moraleda*, *Funció de gala* o *La ciutat perduda*. El joc teatral es palesa igualment amb la creació de falses expectatives (l'explicació de la mort d'Escrivà, Amèlia, l'agutzil, etc.), amb la dosificació del tema del còlera recordat a la fi dels actes o la seua personificació en Filadelfo, també en anticipacions o mitjançant la creació de climes inquietants. Una tal quantitat d'informació no satisfeta requerirà el final sorprenent per a tancar definitivament tantes expectatives obertes.

L'acció se situa ara al poble imaginari de l'Alcúdia de Xúquer a la Ribera Baixa. Estructurada en cinc actes, excepte el quart que és especial, la resta conté quatre o cinc escenes de dos personatges (o tres, per facilitar-ne la transició entre escenes) simultàniament. Dramatitzen bàsicament el fals combat entre Alavano i l'alcalde del poble. El primer acte introdueix el tema i crea el clima de conspiració. El segon mostra l'encontre igualat entre ells dos. En el tercer acte sembla que qui guanyarà serà Alavano. Després de l'acte teatral (el quart), en el qual es materialitza el clima de conspiració, el cinqué mostra que el guanyador serà l'alcalde, però finalment no vencerà cap dels dos, perquè conformen un mateix personatge igualment corrupte.

Voldríem destacar el caràcter especial del quart acte. Es tracta d'una escena coral, en la qual molts personatges esperen notícies del consistori reunit ara fora d'escena (en *El brunzir...* véiem en el quadre seté el consistori reunit i sentíem les veus del carrer). Aquest acte és, doncs, bàsicament teatral, sense acció, amb una funció informativa que sintetitza l'aspecte de joc teatral de la peça sencera, en moure constantment diversos personatges fins arribar-ne al nombre de cinc en escena.

Per altra part trobem una major varietat en els enllaços i obertures dels actes que en la simplicitat d'*El brunzir...*: ara els inicis o són *in media res* o mitjançant l'entrada de personatges en escena. Els finals, però, són tots iguals, s'acaba amb punts suspensius seguits del fosc escènic. Dins de les escenes, no dividides en el text a la manera naturalista, els talls es corresponen amb l'entrada o la sortida de personatges. Igual que en *El brunzir...* als clímaxs els segueixen anticlímaxs.

Els autors, escrivint sense condicionants extratextuals, augmenten, contra la pràctica del teatre independent, el nombre de personatges. Un total de vint-i-quatre actors per a quinze personatges amb nom propi, més cinc homes i quatre dones. Igual que en *El brunzir...* es representen sectors socials mitjançant caracteritzacions individuals. El tret unificador és la passivitat: cap dels personatges fa res per canviar la situació vident, tots segueixen la màxima liberal de *laissez faire, laissez passer*. Qui s'ha mogut, ha resultat víctima (el cas dels intel·lectuals, Escrivà o Filadelfo, o el cas d'Amèlia); qui no, també (el proletari Sánchez), enfront dels que esperen dins el cau temps millors (Joaquim). La identificació, molt distanciadora i escèptica, no pot ésser una altra que amb les víctimes o amb els que, amagats, poden constituir l'esperança futura.

Cal destacar la creació al·lusiva i intrigant que els autors fan del personatge de Filadelfo. Aquest personatge continua els trets del personatge de Mateu en *El brunzir...* i pren els referents escènics del «borratxo» en *Un enemic del poble*; personifica, a més, la figura del *deus ex machina*. Alavano segueix el camí iniciat per Tomàs en *El brunzir...*, totalment integrat en la nova (vella) situació i és el personatge pitjor vist pels autors. El tractament de l'alcalde és més distanciat i fred, perquè a la fi es tracta d'un personatge coherent. Home de l'antic règim, tracta d'arrabassar el poder dels déus i és el causant primer de la tragèdia. Enfront de les crítiques del minso paper de les dones en *El brunzir...*, els autors han volgut donar major volada al personatge d'Amèlia. Més que una caracterització individualitzadora resulta un joc intertextual (irònic segons J. Leal, 1997): una història melodramàtica (*Madame Bovary*) i unes intencions

de saltar per sobre de les regles socials (com Virtuts en *El brunzir...*) per tal d'aconseguir el propòsit de viure amb qui estima. És digna i coherent, però idealista i, per tant, víctima. Els personatges, tal com es diu en el pròleg, paradoxalment, en tractar-se d'una obra naturalista, conformen fantasmes.

Textualment cal dir que l'obra resulta encara prou expositiva, malgrat el nombre de personatges i l'abundant trama, ja que els tres primers actes segueixen presentant personatges a la manera dels quadres d'*El brunzir...*; sols el quart introdueix una manera diferent i nova —és la part original— de construir l'escena.

Lingüísticament presenta, igual que *El brunzir...*, una absència de dialectalisme, d'anivellament lingüístic i un ús normatiu i literari amb algunes preferències pel vocabulari valencià, sense rebutjar el registre literari. La diglòssia es palesa en discursos reportats o tipificats, escrits i oficials. Discursivament destaca Amèlia, per la seua lucidesa, i Ximo, per la cultura que ha adquirit. Aquest i Sánchez semblen usar una retòrica superior a la que correspondria a la seua classe social. Qui controla el discurs guanya: l'alcalde sempre el domina més que Alavano.

Segurament atribuïble a la manera d'escriure les peces teatrals fins aleshores dels germans Sirera, voldríem assenyalar que en el segon acte el diàleg que mantenen l'alcalde i Puig traspua una escriptura que recorda la farsa i el guinyol, per davall del to general de la peça. Els personatges s'estereotipen i fan superficial el llenguatge. De la rèplica trenta a la quaranta, Puig pateix una davallada constant fins a l'enfonsament guinyolesc, com es pot demostrar comparant les acotacions que determinen l'actuació de Puig i l'alcalde.

El tema fonamental de l'obra gira entorn del respecte o no de les regles del joc (com en *Maror*), que possibiliten el manteniment de l'ordre social, un engranatge que s'atura, però, amb un granet de sorra (com en la teoria del caos). Un tòpic molt secundari en la peça, però que serà un referent constant en les comèdies agredolces de Rodolf Sirera i en parlar de relacions home-dona, s'apunta ara: l'edat que impossibilita les relacions afectives.

Si *El brunzir...* respectava la unitat espacial, en presentar l'evolució d'uns personatges al llarg del temps, *El còlera...* respecta la unitat temporal, però situa cada acte en un lloc diferent per mostrar, també entomològicament, el desenvolupament dels personatges en espais essencialment privats. Voldríem assenyalar que diversos noms del barri del Carme de València són al·ludits en *El còlera...* i que la construcció biogràfica d'Amèlia té molt a veure amb la dels germans Ribera (*Plany...*), amb els quals comparteix no sols el lloc d'infantesa sinó també la professió paterna de rellotger. Les descripcions escèniques comencen a ésser minucioses i precises, dins el to realista, tant pel que respecta a la caracterització general, com per la descripció dels objectes (observem que en el darrer acte la inclusió d'un peu de llum colonial apunta vers *El capvespre del tròpic*). La música és absent i la il·luminació, funcional i realista, moltes vegades suposada. De les tres peces de la trilogia, creiem que *El còlera...* seria la més actual tant per la temàtica com pel joc escènic que proposa, i com a prova tenim l'exercici recent de *Maror*.

El capvespre del tròpic (1977)

Darrere de les tres obres que integren la trilogia, mostra un equilibri notable d'escriptura en ésser la primera escrita sota el nou sistema de treball conjunt dels germans Sirera, que adés hem referit. Elaborada un any després de *Memòria general d'activitats* és la més perfecta de les tres peces. Funciona com un tercer acte d'una sola obra, ja que informa i aporta solucions sobre les dues parts anteriors.

Com en *El brunzir de les abelles* hi trobem molt poca acció, situada ara en el poble de ficció de Puig d'Antella. La trama, que predominava en *El còlera...*, i els personatges, que ho feien en *El brunzir...*, equilibren el seu protagonisme en *El capvespre...* L'obra narra l'evolució de Gaspar (abans Tomàs, després Alavano) i el sector social emergent de *La gloriosa* que personalitza des d'abril de 1895 fins a maig de 1902, tenint com a rerefons (i interferint constantment, com mai abans)

el moment històric: el de la pèrdua de les colònies espanyoles de Filipines i Cuba i la desfeta de l'imperi espanyol. Es tracta de la història de la manca de reacció d'aquesta nova burgesia, del seu anoerament, assimilada, neutralitzada i, per tant, frustrada.

Igualment acreixent i lineal, la trama conté dosis d'intriga i també anècdota suficient per a resultar interessant, a més de dramatitzar escènicament mecanismes socials, necessàriament mostrats en escena ara, sense abandonar la construcció dels personatges i la seua interrelació. El final que presenta clou definitivament tota expectativa: assassinat de Joaquim, desvari d'Elvira, neutralització de Gaspar i desfeta dels vincles matrimonials sota un control absolut de les forces repressives. Un final que tampoc no és climàtic, sinó que, com en les altres dues peces de la trilogia, es rebutgen els mecanismes identificadors, en anticipar-lo i allargar-lo.

Quasi tots els quadres s'inicien *in media res*, mentre que en els finals s'aprecia molta més varietat, tot i que predomina l'acabament en punts suspensius. Esdevenen així retalls de converses i situacions ordenades cronològicament que han perdut el caràcter expositiu per captar, mitjançant la intriga i la trama, l'atenció de l'espectador. Allò que suposa una novetat rau en el fet d'utilitzar per primera vegada enllaços entre les escenes, creats en el mateix diàleg (d'una manera semblant al cinema i després molt utilitzats pels autors). Així els enllaços entre el primer i el segon quadre, entre el sisé i el seté, entre el seté i el vuité o entre el final d'aquest i el nové. Fins i tot el pas del temps es materialitza a través d'apreciacions dialògiques (per exemple, la primera rèplica del quadre cinqué: la cambra, que està ben moblada, ens duu a la rèplica 64 del quadre seté: els mobles es deterioren).

L'estructura resulta de la manera següent. En el primer quadre trobem els plantejaments, les suposicions i l'obertura d'expectatives sobre la col·laboració de les forces repressives. En el quadre segon arriba el nou cap del cos armat i se'ns mostra la seua col·laboració amb el capital. Al quadre tercer se'ns mostra la suposició de la implicació de l'estament religiós. El

quart quadre confirma l'anterior i l'existència de la repressió. El quadre cinqué mostra Gaspar, econòmicament i política, en mans de les forces repressives. El quadre sisé ens mostra les relacions matrimonials entre Gaspar i Elvira. En el quadre seté Gaspar tracta inútilment de revoltar-se. En el quadre vuité, Gaspar i la seua família són ostatsges de les forces repressives. El nové quadre és el del desenllaç. Es tracta d'una estructura ja no temàtica sinó íntimament lligada al transcurs de la trama i a la seua progressió temporal. El ritme escènic descansa sobre tres moments àlgids d'acció (quadres segon, quart i seté).

Cap personatge no és portador del punt de vista dels autors. Gaspar, pel fet d'ésser el personatge que s'ha de blasmar. Joaquim, malgrat que és coherent i que té un paper més destacat (en sabem tota la història ara i gaudeix de la major densitat discursiva), perquè ha perdut el seu moment històric. Si de cas, encara que tampoc no sobreviu, caldria considerar el tinent Agulló per la seua coherència i integritat (personatge que, en determinada manera, serà repescat en *La caverna*). Per tant, els autors no es permeten cap concessió. Els personatges, igualment representants dels diferents sectors socials, són construïts progressivament a còpia d'allusions, opinions i accions que el receptor ha d'anar sumant. Així hem de destacar el personatge absent escènicament però omnipresent i simbòlic de don Trino (J. Ll. Sirera, 1986a). D'altra part, els personatges s'interrelacionen considerablement, ja siga per afinitat o per oposició. Cal assenyalar l'aliança ràpidament establerta entre el capità Riquelme i Elvira, o l'oposició entre el representant militar conservador de l'exèrcit espanyol, el capità Riquelme, un pragmàtic triomfador, i el militar professional sorgit de la República, el tinent Agulló, un idealista i, per tant, víctima novament. A més, cal destacar la incorporació de personatges de novel·la negra (Villegas) o del fulletó (la monja, que ens recordarà una altra monja més endavant, en *La ciutat perduda*).

El personatge femení, únic amb presència en tres escenes sense rèplica, a manera de testimoni, esdevé un element essencial que ajuda a enfonsar el protagonista masculí. El seu paper, molt més desenvolupat que en les anteriors peces, és clau: faci-

lita les activitats de les forces repressives a sa casa i acaba amb Gaspar i el seu matrimoni insatisfactori. Igual que Amèlia (*La còlera dels déus*), Elvira es queixa de la manca d'atenció per part del seu marit i també de la manca de fills. La consideració, per part de les dones, de la masculinitat dels protagonistes de la trilogia no és molt alta. Les relacions de parella han estat trencades des de fa molt temps, i Elvira manté una postura punyetera des del principi. El marit, Lluís Gaspar Sagrera, però, tampoc no fa res per canviar la situació. Elvira tracta d'omplir aquestes mancances amb el capità Riquelme (deixant de banda qualsevol aspecte sexual). A partir del quadre nové la clivella és definitiva, i es manifesta en la bogeria d'ella i la ceguesa d'ell.

Lluís Gaspar Sagrera (amb un cognom polisèmic i allusiu) viu d'un negoci illegal amb pràctiques comercials no gaire netes. Regidor de l'ajuntament amb el suport dels socialistes, es retira posteriorment de la política, iniciant així el seu procés de ceguesa simbòlica sobre el que passa al seu voltant. Partidari de no actuar si no és per propi interès (postura blasmada en Alavano, però també en el personatge de Trigeu de *La pau...*), quan s'adona de la situació, és massa tard i acaba «vençut, mig cec, i mig desfet» (quadre vuité, rèplica 38) essent un ninot en mans dels conservadors. La seua incapacitat total repercuteix tant en els seus negocis com en les relacions públiques o en la vida privada. Trobarem un descendent seu en un tèrbol paper en *Tardor perillosa*.

Els diversos temes que es tracten en l'obra es presenten d'una manera dialèctica, des de diversos punts de vista. Val la pena referir-nos a alguns subtemes: el subtema de les malalties com una manera de cridar l'atenció (Elvira) o com a correlat somàtic d'una ceguesa mental, el tema de la violència d'estat esdevé molt important, així com el motiu del capvespre que dóna el títol a la peça i que simbolitza no sols la fi de la trilogia sinó la decadència total del protagonista.

Els diàlegs evolucionen, ara, de l'explicació d'*El brunzir...* al suggeriment, la complexitat i les allusions. El discurs de Gaspar és digne d'anàlisi: formal, buit, incoherent, contradic-

tori, demagògic, teòric, mancat de continguts i, per tant, d'acions. Mentre que el monòleg final d'Elvira, boja, revela la subtilitat de la seua construcció, ja no realista sinó portadora d'un subtext simbòlic. En un altre ordre de coses, retornem a la unitat de lloc com a l'inici de la trilogia. El temps, però, contràriament al que passa en *El brunzir...*, és referit internament mitjançant el diàleg. Del naturalisme d'*El còlera...* relisquem cap al simbolisme d'una peça que demostra la maduresa assolida en l'escriptura dramàtica pels germans Sirera a la darrereria de la seua primera etapa.

SEGON ITINERARI: EL TEATRE PERSONAL

Aquesta segona vessant teatral abraça aquelles produccions de Rodolf Sirera en solitari més deslliurades dels compromisos socials puntuals o les necessitats concretes del grup. Són obres o més personals o més experimentals no afectades per cap condicionament extern, mentre que deixen lliure la voluntat creadora de l'autor. Rodolf Sirera reflexionarà amb aquest teatre d'una manera més personal sobre la seua condició humana i com a escriptor, sense rebutjar la relació amb la societat, amb la qual s'interrelaciona i per a la qual escriu.

Aquesta línia, que hem anomenat personal, traspasarà els límits de la primera etapa i sempre trobarem un teatre d'aquestes característiques al llarg de la seua producció. Però voldríem indicar que és possible, al nostre parer, que les dues línies, tot i manifestar-se d'una manera totalment separada en la primera etapa, conflueixen definitivament el 1993 en *La caverna*.

Plany en la mort d'Enric Ribera (1972)

Escrita en una data molt primerenca, quasi al mateix temps que *Homenatge...* (amb la qual es relaciona clarament), va constituir, no sense dificultats i amb una mica de tardança (R. Sire-

ra, 1982b; Benet, 1982: 9), la presentació i la publicació de Rodolf Sirera al Principat, el reconeixement com a autor revelació i l'inici de la connexió del nostre teatre amb el que es feia a Catalunya; si més no, l'existència d'un autor valencià que traspasava les fronteres de la ciutat de València i del País Valencià, i que començava a publicar-hi regularment i a estrenar-hi amb més o menys sort.

Del *Plany...* tenim dues edicions. La primera, publicada en una edició bilingüe català-castellà, a Madrid el 1974. La segona, en català, a Barcelona el 1982. La compaginació de la primera edició possibilita una lectura (car està escrita per a l'escaena i la lectura) amb dos itineraris: o bé la lectura aïllada dels textos, o bé la lectura barrejant-los (J. Ll. Sirera, 1986a: 36). A més de tenir nous paratextos i d'ésser més accessible, l'edició catalana incorpora el magnífic pròleg de Benet i Jornet (1982) que és, sens dubte, el millor estudi de l'estranya obra.

El *Plany...*, que ha obtingut nombrosos premis, ha estat muntat només per Joan Ollé, que l'ha reposat posteriorment. Per a la crítica es tracta quasi quasi del cim de la producció de Rodolf Sirera, que acabava, però, pràcticament i literalment de començar. Nosaltres pensem que aquesta afirmació és una mica exagerada. El valor del *Plany...* rau més en el que va suposar com a trencament de l'horitzó d'expectatives d'aleshores (enfrent del teatre realista, una proposta abstracta totalment sense concessions) que en els valors teatrals intrínsecs de la peça. Com hem dit en altres papers, «...*Plany en la mort d'Enric Ribera* pretenia un trencament amb tots els elements de la "nòmina teatral". Això és tan cert que sortia de la convenció i esdevenia un collage de textos narratius. Vertader *big bang*, destrucció i origen de tot allò més peculiar en l'escriptura de Sirera...» (1994a: 6).

Com encertadament J. A. Benach (1973: 54) escriu, «l'obra és la continuació i, en certa manera, una reincidència en algunes de les propostes centrals que hi havia en Florentí Montfort». Malgrat les moltes coincidències (homenatge a través de diversos textos, personalitat i trajectòria dels protagonistes, narrativitat, nivell ideològic, construcció dialèctica, finalitat

didàctica i funció social), *Plany...* suposa un trencament innovador. Per a Benet (1982: 9) és «potser l'obra més rodona que havien produït els autors de la seva generació». Enfront del teatre èpic, o la urgència del teatre independent, Sirera presenta una obra abstracta que sols segueix les seues lleis internes. Redueix, en la part simfònica, a zero el diàleg dramàtic, trenca el vincle actor-personatge (com ho farà posteriorment en *Indian Summer* o en *La caverna*), elimina l'espai o el temps escènics, i fins i tot l'acció, per una llibertat i una abstracció total que no «dificultara» de cap manera la recepció. Diversos textos, organitzats a semblança d'una simfonia, constitueixen un oratori del règim franquista per la mort d'una personalitat pública. Al conjunt de les paraules dites en escena se li superposa una estructura abstracta, però que presenta una organització temàtica i cronològica (Benet, 1982: 13).

Sis moviments simfònics: obertura, allegro, andante, scherzo, adagio i coda, emmarcats per un preludi i un epíleg. El preludi i l'epíleg són les úniques parts amb acotacions, situades fora de l'obra i elaborades amb el llenguatge cinematogràfic, amb la funció d'objectivar i situar la simfonia (Benet, 1982: 11) des d'un punt de vista oficial. El preludi, a més, informa que presenciarem la biografia pòstuma d'un valencià i important actor espanyol. L'epíleg ens informa del sepeli i de la data de la seua mort. Els diversos moviments del concert contenen una sèrie de textos narratius o de fragments d'aquests que es presenten amb repetició, variació o ampliació junt amb altres, amb els quals s'interrelacionen en la pàgina escrita (visualment) i pel fet d'ésser llegits (fònicament) modificant-ne el significat i la recepció. Un total de noranta-vuit manifestacions dels quaranta-nou textos que s'arrangen, de diversa procedència i amb diversos destinadors i destinataris que es juxtaposen, exemplifiquen, contrapunten a la manera de la poesia, com apuntava Benet (1982: 12) i com farà Rodolf Sirera més tard (*La caverna*).

L'obertura és el moviment més important del text, ja que presenta les línies fonamentals, els temes que es reprendran després més àmpliament i contextualitzats (Farré, 1984: 44),

tant d'àmbit privat com públic. Acaba amb un final clos per retornar al tema inicial del moviment. Es tracta del moviment més elaborat i l'embrió de tota l'obra, que no és altra cosa que el seu desenvolupament.

L'allegro, d'àmbit sols privat, s'inicia en reprendre el darrer text de l'obertura. Caracteritza l'etapa d'infantesa i adolescència d'Enric Ribera fins al servei militar. Per a Benet i Jornet (ibidem), el moviment és molt important per a establir «les línies mestres de la conducta futura» i retrata el món del qual el protagonista sempre voldrà fugir.

L'andante suposa un tall total, una sola pàgina seguida de dues en blanc. És l'anticlímax i prepara el camí per a les següents parts més polítiques. L'àmbit és ara exclusivament públic. Destaca el tema del vincle entre un partit d'esquerreres i el nacionalisme (interessant per a l'autor aleshores).

La segona part s'inicia amb l'scherzo, d'àmbit privat, que enllaça amb l'allegro. Desenvolupa el tema de les relacions amoroses, afectives o sexuals entre els dos germans i en especial la sexualitat d'Enric Ribera. Moviment també circular que s'inicia i conclou amb el tema de la infantesa, i que estableix una manca de resolució del conflicte.

L'adagio enllaça amb l'andante. L'àmbit públic se centra ara en la relació del protagonista amb la Guerra Civil i la seua posterior conversió pública. Es tracta del moviment més llarg, lineal, reiteratiu i narratiu. L'autor insisteix, d'aquesta manera, per tal d'entendre millor el canvi que es produeix en la coda. Aquesta, tan complicada com l'obertura, incorpora nombrosos textos nous, i segueix l'adagio temporalment. Ens presenta Enric Ribera en la postguerra. De l'àmbit públic llisquem cap al privat progressivament. En morir la germana anem cap al segon clímax (el primer se situa en l'obertura mitjançant el mateix text) seguit (igualment) de l'anticlímax, el darrer text, en què se'ns mostra el punt de vista de l'autor.

Aquest punt de vista no és altre que considerar que Enric Ribera morí en acabar la Guerra Civil, mentre que la resta de la seua vida (trenta-tres anys) va viure com un zombi, emmetzint la societat valenciana. Malgrat tot, el punt de vista es pot

resseguir també en la creació, la selecció i l'ordenació dels textos i en les al·lusions, els usos del llenguatge i els seus continguts.

El personatge que es blasma, simbòlic (de la «despersonalització de la València contemporània» com va dir X. Fàbregas), té uns referents històrics clars i explícits en la figura de Jacinto Benavente (o «síntesis de la generación de Rafael Rivelles» J. Monleón; *Triunfo*, 10-12-77). Tot i partint del tipus de Florentí Montfort, sobretot en l'aspecte de l'origen familiar i la infantesa, el personatge pren una volada que el fa força sòlid (J. Ll. Sirera, 1986a: 36). Textualment, perquè no se'ns descriu el personatge mitjançant un discurs sinó com a suma de diferents informacions: la biografia oficial, el punt de vista dels pares, el que el personatge pensa o diu, l'opinió de la germana i els documents diversos que configuren un personatge humà pel fet de ser contradictori. Però també perquè Rodolf Sirera introdueix, per primera vegada en el seu teatre, elements de la psicoanàlisi en donar importància als períodes infantils (com es diu en el pròleg): roba, jocs, pors, somnis, esdeveniments; i a les relacions amb el món femení, entre altres coses. Enric Ribera és, doncs, un personatge complex, indefinit sexualment, que sempre vol fugir de les seues arrels per refugiar-se en el teatre com a torre d'ivori amb la seua germana. De personalitat paranoide, escindeix el comportament i el pensament en dues esferes, la privada i la pública, sols unides pel fet teatral. A més, resulta acomodaticí i oportunista en els moments històrics decisius.

Pel que fa a les relacions entre els dos germans, Enric i Em-par, hem de dir que es mouen dins la personalitat d'Enric, que s'aprofita de la seua condició per a substituir una relació incestuosa inconscient i reprimida pel teatre. La seua inutilitat privada i pública és notòria i així deu el triomf teatral a la tasca oculta de la germana. Enric Ribera concep el teatre com un sacerdoti substitutiu de la realitat i un refugi personal. Respecte al teatre valencià, n'esdevé un agent del règim franquista que frenarà qualsevol manifestació no folklòrica. Finalment, en aquest capítol, cal apuntar altres fets com són els discursos dels dos sindicalistes, Giralt i Noneu; o allò que representen socialment els pares d'Enric Ribera; o la volada que pren el perso-

natge d'Empar Ribera que viatjarà, a través del temps i de l'espai, com a protagonista absent en l'obra *E.R.* (1992-1993) de Benet i Jornet, duta al cinema per Ventura Pons.

El caràcter de peça personal fa que incorpore referents biogràfics, com el tema de l'armari (reprès posteriorment en *A través de la porta de vidre* o en *La caverna*), el canvi de llengua de la mare, la importància de l'àvia o els records de la infantesa dels pares.

L'escena vol ser abstracta i nua. Així no es determinen ni el nombre d'actors, ni els objectes, ni la indumentària, ni la música, ni els sorolls, ni la il·luminació en la part simfònica. Igual que en la resta de les peces de l'itinerari del teatre social (excepte *La desviació de la paràbola*), el temps de l'acció coincideix amb el d'escriptura i recepció, el 1972, i és igualment una peça força contextualitzada.

El tema principal ja s'apuntava en *Homenatge...*, amb la qual està unida ideològicament: el del compromís de l'artista amb la societat, ara concretat en el fet teatral i personificat en un actor significatiu i personatge públic. L'autor considera que la situació present tant nacionalista com teatral, els anys setanta, és el resultat d'actituds passades com la que es blasma. L'atac ara no recau sobre el teatre popular valencià sinó sobre el teatre comercial de la postguerra i la seua funció social alienant que xoca frontalment amb la idea de teatre i el concepte d'intel·lectual defensats per Rodolf Sirera.

Aquest inici del nostre autor de manera autònoma produeix un teatre d'investigació dels límits teatrals però igualment contextualitzat i compromés, trencador estèticament però coherent ideològicament amb la resta. El teatre s'utiliza no sols com a acció sinó com a reflexió personal i inaugura una nova via altament productiva. Altres trets del llenguatge teatral de Rodolf Sirera també són inaugurats pel *Plany...*: la fragmentació, l'ús autotextual, el trencament de la convenció actor-personatge o el trencament de la versemblança escènica. La consecució d'un teatre liminar amb la narrativa (idea origen del *Plany...*) es materialitzarà en *La caverna*, sense haver d'espallar tota la convenció teatral.

TRES VARIACIONS SOBRE EL JOC DEL MIRALL

Rodolf Sirera també es va interessar aviat pel teatre breu d'investigació, com a exercici autoral sense condicionaments escènics o de la realitat concreta del seu context social. Un teatre breu, i no pas menor, per a llegir, que va seguir conreant al llarg de la seua producció, en el qual pogué qüestionar les essències del fet teatral; va poder connectar amb l'avantguarda internacional (*happening*, art conceptual, postdadaisme, art total...) i nacional (la poesia visual de Joan Brossa: el poema «La memòria del temps» en el qual un espill és assenyalat per una fletxa); i en el qual pogué mostrar el seu interès pels límits teatrals com el cinema, el circ, l' striptease... Tot amb una estètica allunyada del realisme. El tema de l'espectador com a mirall que retorna la imatge de l'actor i reafirma la seua existència i individualitat serà recollit en la cita inicial inventada de *Memòria general d'activitats*. El volum recull aquestes investigacions, cinc peces breus d'antiteatre poètic, heterogènies, emmarcades per una cita desil·lusionada i escèptica, als vint-i-sis anys de l'autor.

Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry (1974)

Tractarem de sintetitzar les propostes, però no d'omplir-ne el significat. Unes propostes recollides sobretot en les acotacions que esdevenen, com en Brossa, el fet artístic que volem considerar.

Primera variació. A partir d'una escena de *La cantant calba* de Ionesco s'introdueix el factor del mirall que reproduïx simètricament l'escena i el pati de butaques més enllà del fòrum. En la variant simplificada, l'escena representa simètricament el pati de butaques.

Segona variació. El diàleg es redueix a una sola rèplica per tal d'insistir en el tema del mirall, la circularitat i la simetria

dels fets absurds. L'assistència del públic a un teatre convencional que resulta un desert amb un exèrcit que els fa entrar en el mateix teatre convencional que resulta el mateix desert...

Tercera variació. Brevíssima variació que presenta un actor fent de Marat i dient «Jo sóc la revolució» mentre que en el pati de butaques sols hi ha espills que reflecteixen la seua imatge i dos hòmens que custodien l'entrada al teatre.

Epíleg. Constitueix l'homenatge a Alfred Jarry anunciat en el títol. Recordem que el muntatge d'El Rogle *Tres forasters de Madrid* reflectia l'estètica de l'admirat autor. El pare Ubú demana «justícia» a un auditori farcit d'inquietants homes de negre.

L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle (1974)

D'ambient francès (vegeu J. Leal, 1997) i amb un to misogin estrany en les peces de Rodolf Sirera, aquest text mostra el contrast entre les aparences i la realitat. Entre la imatge pública que es dona i la verdadera ànima de les persones que es tracta d'amagar. La dona, enfront de la caracterització tòpica en sentit contrari, resulta una vampira (J. Ll. Sirera, 1986a). A més, la música és emprada per subratllar l'acció circular situada a principis de segle. L'escena, ara, és realista, farcida d'informació en les acotacions marcades amb una gran càrrega narrativa, fet que en possibilita el muntatge, igual que la resta de les peces que la segueixen, incloses en el mateix volum.

El misteri de la cambra tancada (1975)

És dedicada als actors supersticiosos i ret homenatge a l'escriptor francès Gaston Leroux (1868-1927); presenta un joc dramàtic en traslladar els mecanismens de la novella policíaca racional a l'escena tot parodiant-los. El mecanisme humorístic funciona per acumulació dels tòpics genèrics deductivistes fins a la irracionalitat absurda: «Puix que no hi podia ésser... és que no hi era!». Aquest deductivisme, el retrobarem en la pare-

lla detectivesca de *L'assassinat del doctor Moraleda*. Cal destacar altres aspectes, com l'exagerada utilització teatral del supersticiós color groc i un cert homenatge als jocs de màgia, i també la referència de la falla al present de l'escriptura en alludir la guerra del Vietnam.

Medea (1975)

Es tracta d'una recreació condensada del mite de Medea (J. Ll. Sirera, 1986a) en què el mòbil ja no és la infidelitat en la parella sinó la incomunicació per aficions diverses. La tragèdia, adaptada al castellà a l'inici teatral de Rodolf Sirera, esdevé grotesca i absurda, i una collecció de segells fa el paper dels fills víctimes. Contextualitza la tragèdia, mitjançant la paròdia estilística, dins d'un melodrama burgès.

Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista (1974-1975)

Parteix d'una idea de Samuel Bosc (pseudònim de Francesc Pérez Moragón, col·laborador també en *La pau...*); l'inici de l'obra data de 1970, i es va finalitzar el 1975. Es tracta d'una òpera breu, el primer llibret de Rodolf Sirera, seguint les pautes del teatre de Bertolt Brecht.

Hi trobem tècniques usades èpicament, provinents del «teatro campesino» al qual fan un homenatge, com la pantomima, les projeccions, les ombres xineses, l'ús de la música i altres mitjans audiovisuals, o de la tècnica del psicodrama (teatre dins el teatre) com a eina per a canviar la societat. I també una disposició escènica neutra com en *Plany...*, així com el vestuari: un teatre essencialista que rebutja el realisme identificador. Igualment, una manera dels actors de treballar l'èpica a la manera dels rols de *La pau...* en trencar la vinculació actor-personatge.

Determinada per la data primerenca d'escriptura, és una obra optimista, contràriament a les peces del volum. Més que

per les idees revolucionàries gens en voga, didàctica i pedant en excés avui, el text interessa pel treball musical, pel que té d'embrió d'òpera.

Contextualitzada com la resta de les obres urgents en el present de la recepció, ara sols temporalment i no pas espacialment, conta simbòlicament en passat, mitjançant dos apòlegs i un psicodrama, el procés d'aprenentatge proletari d'un mexicà emigrat als Estats Units. Amb una lliçó moral: la vida és un procés d'aprenentatge en el qual no hi ha cabuda per a somnis ni utopies; tan sols el manteniment de la integritat individual junt amb la dels altres pot canviar el món, és a dir, mitjançant una lluita obrera de classe i solidària.

Memòria general d'activitats (1976)

Col·locada dins d'aquest itinerari personal per raons que després veurem, conclou la primera de les etapes de la producció de Rodolf Sirera. Malgrat l'autoria col·lectiva dels membres d'El Rogle, a partir d'improvisacions, l'obra és un producte dramaturgic de Rodolf Sirera, i es pot considerar una peça original del nostre autor. Incorpora un pròleg de J. Ll. Sirera (1978) en el qual relata la magnífica trajectòria del seu grup fins a la situació del moment d'escriptura. *Memòria general d'activitats* suposa la desfeta dramatitzada i l'acomiadament de l'escena valenciana del grup El Rogle.

Memòria... connecta, per una part, amb els experiments temporals de fragmentació estructural o de trencament de la linealitat narrativa i de manipulació iniciats amb *Plany...*, encara que amb molta més volada i amb major influència posterior; per altra part, amb la situació absurda i escèptica que suposa el sentiment de fracàs que per al grup ha comportat el fet de no haver connectat amb el públic tot i ser conscients d'aquesta necessitat. Un sentiment que Rodolf Sirera en solitari reflectia en les peces breus del període i ens recorda la falsa cita inicial del text. Inclou, a més, la idea èpica del teatre com a paràbola de la realitat (*Història de la representació frustrada...*) i com a catarsi. En un altre ordre de coses s'ha de dir que també són no-

tables les influències cinematogràfiques, Delvaux o el mateix Welles.

Obra també molt contextualitzada, tracta d'ésser una auto-crítica i també una descàrrega de greuges contra la «progres-sia» nacionalista d'aleshores (com es pot comprovar llegint el pròleg) tal com veiem en la part teòrica (vegeu *Decepcions*). Crisi del teatre independent, desencant ideològic, moment de transició política, manca d'un futur clar i una edat en què calia cercar la professionalització i bandejar el voluntarisme. La visió no pot ser altra que un document decebut del *nou teatre valencià*, un suïcidi escènic, com el va descriure la crítica. Però també una proposta personal, didàctica com la resta, però per primera vegada deslligada de qualsevol condicionant per atraure el públic o per resultar gratificant; d'aquí el seu valor textual i escènic.

És una obra de reflexió (l'acció és zero) en la qual es planteja una situació absurda i la necessitat de sortir-se'n; en aconseguir-ho s'arriba a la fi. Aquesta situació no és altra que la d'una companyia de teatre que arriba a la Bèlgica flamenca per a representar una peça homònima i es troben amb una situació absurda, deguda a problemes interns o externs que tracten d'analitzar fins aconseguir trencar-la. Aquesta trama principal s'envolta de fets corresponents al passat del grup (situacions cinquena, setena i novena) i psicodrames (en què sobretot les dones juguen determinats rols; situacions segona, quarta i novena) que ajuden a la caracterització dels personatges i a la comprensió i l'anàlisi de la trama de la situació absurda.

El present escènic d'aquesta situació constitueix el moll de l'obra. Caracteritzada com a absurda i irreal, es barreja ficció i realitat en un temps detingut, sense progressió, i subjectiu. Trobem, però, en la trama, un principi (situació primera) i un final (situació catorzena). Palesa, a més, certa progressió mitjançant la concatenació de successos o d'idees que s'acumulen en el vidre que cal trencar. Finalitza amb un anticlímax distanciadador (situació quinzena) que posa en dubte la certesa del que hem vist. Cada situació en present escènic és tallada, per tren-

car la linealitat, mitjançant alguna de les altres situacions definides adés, les corresponents al passat del grup o al psicodrama. Així es manté l'atenció de l'espectador a la falta d'intriga o d'acció. De tota manera, també trobem una divisió temàtica: fins a la situació sisena hi ha un predomini de les causes externes al grup, mentre que a partir d'aleshores hi predominen les causes internes.

Els textos repetits literalment no mostren encara un canvi de punt de vista (tècnica que l'autor emprà a partir d'*Indian Summer*); tan sols subratllen el caràcter absurd de la situació i la repetició constant dels errors. Hem de destacar que les situacions es cusen, amb la finalitat d'un tot coherent, no sols amb l'entrada i la sortida de personatges, sinó amb canvis de veu o amb enllaços a partir del contingut del diàleg i que així s'estableix una xarxa d'autoreferències: el lavabo, la situació del ball d'assaig, l'anomenament de diferents objectes (la carta, el sopar); o mitjançant canvis d'il·luminació justificats textualment per l'antiguitat de la instal·lació.

Els sis personatges parteixen del referent real dels actors que els encarnen: orígens socials, caràcters, ideologia i la idea de teatre que tenen, o les relacions personals (també de parella) problemàtiques i deteriorades com a correlat de les del grup. Paga la pena destacar el personatge autobiogràfic de Bert, embrió de posteriors protagonistes masculins (per exemple en *Indian Summer*, però també en *La caverna*), sobretot respecte als trets més sentimentals, que són els que perduraran, com el tret d'ésser esquiu amb les dones i no gaire destre en relacionar-s'hi. La Sra. Clos i el Sr. Tales, dos personatges amb noms significatius, connecten el grup amb l'exterior. Mentre que la Sra. Clos té connotacions psicoanalítiques i simbòliques (allò intern als personatges) i funciona sobretot textualment, el Sr. Tales representa les connotacions socials i externes al grup: la burocràcia, la política cultural o els propietaris de les sales. Però també la personalitat venedora de cert personatge de la cultura valenciana.

També cal destacar en aquest apartat l'evident separació masclista entre els sexes dels personatges. Les dones són d'ex-

tracció burgesa, d'educació religiosa, de llengua castellana i gaudeixen d'un paper secundari en el grup. És més, en les situacions de psicodrama s'albiren retrets de tipus educacionals i morals que es reflecteixen en aspectes sexuals i de parella. Per altra part, tots constitueixen l'eclèctica i contradictòria tipologia progressista de l'època amb una edat crítica en què es deixava d'ésser jove i utòpic, a l'inici del desencant.

Discursivament cal assenyalar que Rodolf Sirera usa per primera vegada les rèpliques metadiscursives que més tard utilitzarà en *Indian Summer* (Pérez Gonzalez, 1991) en boca de la Sra. Clos. Rèpliques que aporten un nou punt de vista al que es diu, inapropiat per a una dona de neteja. També notem (car es tracta de dues obres biogràfiques) un comportament dialògic similar entre Bert i Daniel d'*Indian Summer*. És Hannah qui dirigeix la conversa perquè Bert s'explique, d'una manera evasiva i esquiva, amb falta de decisió. Finalment, cal assenyalar la varietat de registres lingüístics que presenta un diàleg allunyat del realisme en diverses situacions.

Temàticament desenvolupa, com déiem, la idea (represa en certa manera en *La caverna*) del vidre o l'espill que separa els actors de la sala. Sense comunicació l'espill es torna vidre, un vidre que empresona els actors convertint-los en insectes d'un museu entomològic. L'única solució que resta per a sortir-se'n és trencar-lo. L'acció se situa metafòricament a la Bèlgica bilingüe per incidir en el present de la recepció de l'auditori. El W.C. esdevé un espai simbòlic i carregat de matisos sexuals i un problema tan sols dominat per la Sra. Clos. L'escena, amb els seus elements reduïts fins a l'essència, encara que no tant com en el *Plany...*, representa un escenari nu, amb un grau zero de significació dels diversos elements escènics.

SEGONA ETAPA (1978-1981)

CONTEXTUALITZACIÓ, DISSENY I GESTIO TEATRALS

RODOLF SIRERA COM A TEÒRIC DEL TEATRE VALENCIÀ (II)

La nova realitat social, la Constitució democràtica, el posterior Estatut d'Autonomia i la gestió de les institucions democràtiques per un partit d'esquerra van configurar una nova etapa social a partir de 1978. El PSOE va assumir les propostes de Rodolf Sirera en major o menor grau i amb una aplicació més o menys fidel, que va dependre, entre altres factors, de l'acoblament a la realitat canviant, de les prioritats polítiques o de la particular evolució del Partido Socialista Obrero Español des de 1979 fins a 1993. Catorze anys van desviar considerablement el teòric projecte inicial. Però fins i tot idees contingudes en les seues propostes seran assumides, almenys nominalment, pel nou govern autonòmic del Partit Popular a partir de 1996. La conclusió és un desenrotllament efectiu lentíssim i una repercussió social molt escassa.

«Les perspectives» de *Materials d'Escena* establiren les bases de la ponència de Rodolf Sirera (1977c) en el Congrés de Cultura Catalana, on l'autor prioritzà l'actuació política en la creació d'infraestructures i proposà un circuit estable i una estructuració de totes les xarxes. A més, reclamà una unificació de criteris i la coordinació de tot el ventall teatral valencià (els tres tipus de teatre: comercial, amateur i independent).

Posteriorment, Rodolf Sirera va participar com a coordinador i redactor de la Secció de Teatre d'un informe (1978a) que fou part d'un projecte de la Jove Cambra de Comerç, una ini-

ciativa privada que pretenia avançar una anàlisi amb les corresponents conclusions sobre la futura actuació autonòmica i que divulgà les idees expressades en *Materials d'Escena*. S'incideix, ara molt més, en la necessitat d'intercomunicació de les dues zones lingüístiques del país i de la seua integració en una sola xarxa, així com en la formació del públic i en el respecte als castellanoparlants. Es perden, tanmateix, les consideracions més agosarades de «Les perspectives», aquelles que feien referència al cooperativisme o al control democràtic de les sales duta a terme pels mateixos treballadors. S'assumeix la idea del Teatre Nacional del País Valencià i se'n fa tot el desenvolupament de càrrecs i l'organigrama, tot ajustant-lo a la realitat del moment. Així, es veu reduïda la seua estructura. Per descentralitzar fora de la capital, es proposen «centres de treball dramàtics» en un nombre més reduït respecte a les dades estimades anteriorment: de 50 «cases» passem a 30 «centres». Hi ha, doncs, un acoblament més realista.

Deixarem per al següent apartat la gestió cultural en aquest període per referir-nos ara als diferents documents que veuen la llum sobre l'actuació teatral. El «Projecte de gestió teatral de la Conselleria de Cultura» (R. Sirera, 1979a), en què també van participar Joan Vicent Cubedo i Antonio Díaz Zamora, va servir de base per a la política teatral de la primera Diputació Provincial socialista, de la Conselleria de Cultura i del futur Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. El Projecte, autodefinit com a «ambiciós i complex», recollia materials elaborats per Rodolf i J. Lluís Sirera i per altres persones provinents de l'Assemblea de Teatre Independent del País Valencià, del Teatre Estable de València i del Projecte de Teatre Nacional de Catalunya del PSUC. Defineix l'organigrama, en un nou acoblament, el Consell Assessor (que es crearia el 14 de juny de 1984) i marca, a partir de la base del concepte de «teatre nacional», les línies fonamentals d'actuació: respecte a les minories, a la iniciativa privada i a l'autonomia dels integrants. Demana transferències culturals i econòmiques i la promulgació de la llei del teatre. Es dissenyen els diferents àmbits d'actuació, es preveu que caldran diferents fases per a aplicar-los i

que caldrà ajustar-los a les condicions socials concretes. El més interessant del Projecte és la concepció dinàmica del teatre nacional del País Valencià (R. Sirera, 1979a: 222): «un conjunt de centres dramàtics, amb locals i companyies, estesos per tota la geografia del nostre país, que depenen econòmicament de les subvencions d'entitats valencianes i dels propis pressupostos del Departament de Teatre de la Conselleria de Cultura». Les companyies gaudirien de plena autonomia de programació i gestió econòmica, amb la finalitat d'arribar als sectors de població més amplis, i s'organitzarien en cooperatives que serien coordinades per la Direcció del TNPV. Preveu el Projecte, a més, centres d'actuació, centres dramàtics, consells comarcals, xarxes de distribució i procediments de contractació i de relació amb la iniciativa privada. El fet més nou rau en la idea d'integrar les companyies valencianes en els centres dramàtics que, malgrat ampliar les seues funcions, queden de nou reduïts en nombre: ara es parla de quinze centres dramàtics.

Sembla que el Projecte va estar qualificat d'utòpic. En l'entrevista inclosa en el llibre de J. Ll. Sirera (1981), Rodolf declara que el Projecte era globalitzador i que el considerava encara correcte. A més, diu que el seu Projecte estava pensat per a una transició política rupturista i no pas reformista com va succeir.

Molt menys ambiciós i exhaustiu va resultar el següent impuls teòric del disseny de la política teatral de la Generalitat Valenciana, les «Sessions extraordinàries de treball del Consell Assessor de Teatre» (J. Mániz, 1986a), celebrades els dies 20 i 21 d'octubre de 1984, essent Rodolf Sirera cap del Servei de Música, Teatre i Cinematografia. Constituïren l'empenta definitiva per a la creació del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Aquest nou projecte segueix el model francès i els exemples del Principat, però perd l'autonomia de gestió. Rodolf Sirera considera aquest Centre Dramàtic, entés com un centre de «producción de espectáculos, animación teatral y formación y difusión teatral», tan sols com una part de la política teatral al servei de la societat, no al servei dels professionals. La concepció estàtica guanya terreny a la dinàmica. Afirma també que el Centre es caracteritzarà per produir es-

pectacles, bàsicament, i per coproduir-ne ocasionalment. Igualment determina les línies de la programació i destaca la necessitat de la relació amb l'activitat privada.

Dels quinze centres dramàtics anteriors es passa a un de sol com a «punt de partida». La descentralització es materialitza en la posada en marxa d'una sèrie de sales concertades, embrionàries del futur Circuit Teatral Valencià (autònom del CD a partir de 1987), entitat bàsicament d'exhibició i extensió teatral, malgrat que darrerament té la possibilitat de programar independentment i fins i tot de produir, cosa que ja ha fet. De tota manera, es preveu la col·laboració futura del Centre Dramàtic amb les sales estables. La qüestió lingüística ha perdut gran part de l'interés que suscità anteriorment.

Algunes mancances de les Sessions es tracten d'omplir en l'acta del Consell Assessor del 5 de març de 1985: la qüestió lingüística, el nombre de produccions anuals del Centre Dramàtic, el caràcter no exclusiu de les seues produccions i la possibilitat d'exhibir espectacles no produïts, entre altres qüestions. Pel que fa a la descentralització, aquesta resta reduïda ara a la coordinació del Centre Dramàtic amb una xarxa (no construïda aleshores) de teatres municipals, completada amb dues delegacions del Centre Dramàtic a Alacant i Castelló.

A partir de 1985, l'actitud de Rodolf Sirera vers la política cultural i especialment teatral socialista canvia i esdevé més crítica. En el Congrés Internacional de Teatre de Catalunya (1985) va presentar una ponència (R. Sirera, 1985a) en què advertia del perill que suposa un únic model hegemònic, els teatres públics, que excloga la iniciativa privada i que establezca, de seguir així, relacions de mecenatge i clientelisme. Rodolf Sirera pretén una reconversió del teatre privat i una delimitació de les competències del teatre públic exclusivament com a servei cultural. Sobre el projecte de CD és optimista, ja que pensa que es desenvoluparà en el futur, a més de crear una xarxa d'extensió teatral paral·lela.

Des de 1988 fins a 1990, període sense cap responsabilitat de gestió pública, Rodolf Sirera denunciarà la desviació i la reducció del projecte cultural socialista en diversos mitjans de comunicació (vegeu l'epíleg i R. Sirera, 1989a). Serà, però, la

seua intervenció en *Al Filo del Milenio: Jornadas sobre Creación y Práctica Crítica en la España de los 90*, celebrades del 25 al 29 de gener de 1993, quan analitze críticament el període de quinze anys de teatre públic a l'Estat espanyol. Allò que albira va en 1985 ara ho troba confirmat: l'estat és el primer empresari teatral espanyol amb una programació oferta sense cap contacte amb la societat, mentre que el públic en resta indiferent. Afirma igualment que les primeres fases de l'aplicació del model francès van executar-se amb millor intenció que perícia. Repassa i analitza les programacions. Assevera que les institucions tracten de revisar els models de producció per obtenir resultats satisfactoris a curt termini (mentre que el projecte francès ho feia a llarg termini) mitjançant fórmules de reprivatització, cercant la rendibilitat i l'augment del nombre de públic. Les solucions que proposa equidistarien de l'estatització dels darrers anys i de la privatització, per tal d'acabar amb els capricis i els abusos, tot cercant coproduir i delegar. Tampoc no rebutja les idees d'autonomia, dinamisme i descentralització del seu Projecte que considera que en l'aplicació s'han perdut.

En la darrera intervenció sobre aquest tema (11-5-1993) en el Club Diario Levante, puntualitzava que no era correcte pensar en el teatre com un «servei públic» (com l'ensenyament o la sanitat) sinó com un «bé públic». Altres notes i articles sobre aquesta qüestió, la qual Rodolf Sirera mai no ha bandejat, han vist posteriorment la llum.

RODOLF SIRERA COM A GESTOR TEATRAL (I)

Les eleccions municipals del 3 d'abril de 1979 van determinar que els socialistes comptaren amb la majoria en la Diputació de València i, per tant, que passaren a gestionar un pressupost i un teatre. El 1979, Rodolf Sirera iniciava amb aquesta nova conjuntura una llarga (i a la fi dolorosa) relació amb el PSOE per a gestionar diverses parcelles del teatre públic valencià.

La primera de les etapes, que abraça des de 1979 fins a 1981, coincideix plenament amb la nostra periodificació de la producció dramàtica. Es tracta d'un moment politicosocial especialment difícil. Enmig de la guerra de símbols i denominacions i de la redacció de l'Estatut d'Autonomia, la ciutat de València bullia de tensió, especialment en l'àmbit cultural.

A València, hi comptàvem tan sols amb dos teatres: el València-Cinema, una iniciativa privada que programava teatre independent, i el Teatre Principal, de titularitat pública. La història d'aquest darrer teatre i la seua política teatral abans de la primera Diputació democràtica es pot seguir en J. Ll. Sirera (1986: 379) o, més breument, en la *Cartelera Turia* (6-6-1977). La vida teatral pública es resumia en un premi cada quatre anys, un únic teatre públic arrendat a empreses privades (el guany del qual era dedicat a augmentar els ingressos de l'hospital propietat de la Diputació), i un públic en clara retracció. Contra aquesta situació es rebel·là un sector de la intel·lectualitat valenciana que entenia i entén el teatre com a servei públic. Els nous gestors delegaren en intel·lectuals, com ara Rodolf Sirera, d'àmplia trajectòria teòrica i pràctica. Aquest va exercir com a codirector artístic del Teatre Principal, juntament amb Armando Moreno, des de 1979 fins a 1981. La seua gestió, considerada com l'aplicació de la primera etapa del «Projecte de gestió teatral de la Conselleria de Cultura» (J. Ll. Sirera, 1981: 59), es va caracteritzar per «un retorn a les produccions pròpies» amb «espectacles protagonitzats per figures rellevants del món teatral espanyol del moment» (J. Ll. Sirera, 1986: 353). La idea principal de la gestió de Rodolf Sirera va ésser la d'obrir el Teatre Principal a un públic ampli, d'acord amb les idees defensades i practicades en l'anterior etapa. Així, va iniciar una política de produccions pròpies i va obrir el Teatre Principal a altres activitats com la dansa, el jazz o el teatre infantil. Malgrat això, va ésser àmpliament criticat des de tots els sectors, tant pel públic tradicional com pel públic suposadament afí. Fou el cas de la *Cartelera Turia* i de la professió teatral que no distingia entre la gestió pública d'un teatre i la política general de subvencions. D'altra banda, recordem que

Rodolf Sirera va redactar, com hem dit, el «Projecte de gestió teatral de la Conselleria de Cultura», que fou la verdadera base teòrica d'actuació en política teatral del PSOE valencià. Al final de l'etapa, Rodolf Sirera la considerava com a inicial en l'aplicació del seus projectes, es mostrava pessimista en reconèixer que la Generalitat no comptava amb cap teatre de propietat i que calien infraestructures (J. Ll. Sirera, 1981). També reclamava que la Generalitat comprara el Teatre Principal i el convertira en la seu del Centre Dramàtic.

Des de 1981 fins a 1984 Rodolf Sirera va ésser nomenat director dels teatres de la Diputació; gestionava, doncs, el Teatre Principal (que abans, des de 1979, codirigia amb Armando Moreno), la Sala Escalante (dirigida inicialment, és a dir des de 1980, per Joan Vicent Cubedo) i el festival de teatre Sagunt a Escena (1981-1984, el qual va crear). Ens trobem de ple en un segon període amb nous objectius (Molins, 1987: 16) que partien d'un document elaborat amb el seu equip i que es plasmarien en un document de 1982 que establí les línies futures de la seua acció. Permetia posar en marxa el futur Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana i materialitzar, així, les idees dels documents elaborats per Rodolf Sirera entre 1977 i 1979. D'aquesta manera s'inicia el procés de comarcalització i el canvi d'imatge i de preus al Teatre Principal (temporada 1982-1983); se celebra la primera edició del Festival de Sagunt i es dissenya el Centre de Documentació Teatral i el Centre de Teatre Infantil. Però el fet de no controlar el PSOE la Conselleria de Cultura va truncar-ho tot, i la Diputació hagué d'assumir tota la política teatral d'aleshores. La gestió decidida, positiva, però polèmica de R. Sirera és descrita per Julio Máñez (1986a: 22), que destaca la programació, digna, fins i tot brillant, i la política de coproduccions. Els teatres de la Diputació produeixen, entre altres, *El creuament del Niàgara*, d'Alonso Alegria, i *Flor de otoño*, de José María Rodríguez Méndez. L'escàndol, però, havia arribat amb la producció *La dama del mar*, primer projecte en català de teatre de repertori a la ciutat de València.

LA PRODUCCIÓ LITERÀRIA

L'arribada de la democràcia per la via del consens i la posterior consecució i praxi del poder local per part del PSOE suposen un canvi total dels paràmetres sociopolítics (entre ells, l'absència de censura) que determinen per si mateixos una nova etapa vital, d'escriptura i ideològica, en el jove Rodolf Sirera. Una acomodació ideològica a la realitat, conseqüència de la transició no rupturista preiniciada al voltant de 1974, com hem vist, marca una producció dominada per l'escepticisme i el to decebut envers els temes de la parella i el poder. Un poder vist des d'una òptica general, però també des d'una de molt concreta: l'individu i la guerra civil o l'individu i la transició, un ésser que pateix les circumstàncies externes i que veu coercida la pròpia opció personal. El tema fonamental des de les primeres obres de l'autor no s'abandona mai; ara, si de cas, es concreta més i s'universalitza.

Cal tenir en compte altres factors, com l'abandó definitiu dels vincles amb un grup teatral, o el treball com a gestor cultural que compaginarà, generalment sense interferències, amb la voluntat d'esdevenir un autor dramàtic professional en solitari, que el durà a acceptar els primers encàrrecs. La seua producció es diversifica eclècticament (fruit de diversos temptejos i provatures que caracteritzen el període) i s'obri no sols temàticament, sinó que comença a considerar aspectes nous del fet teatral (entre ells, la fantasia), com la viabilitat escènica des del punt de vista comercial o l'espectacularitat, ja no urgent i mínima, sinó l'adiant al producte o al destinatari que l'encarrega. Trobem un autor més espectacular i teatral, que abandona l'es-

criptura èpica (encara en podem veure les darreres restes formals) per potenciar l'escriptura cinematogràfica. La complexitat externa respon en realitat a formes constructives senzilles i lògiques, però contribueix a personalitzar la seua escriptura. La narrativitat, els límits entre la realitat i la ficció, les fronteres del mateix fet teatral o la convenció escènica comencen a interessar l'autor. L'escena es complica i s'utilitza un disseny arquitectònic; la música, sobretot l'òpera, comença a gaudir de la importància que mai no perdrà.

PECES BREUS

Històries de desconeguts

És un recull de peces breus confeccionades per encàrrec que, excepte *Retorn als orígens*, van ésser publicades en diferents revistes. Elaborades al llarg de la segona etapa i publicades el 1986 junt amb l'edició d'*El príncep*, mostren com a tret comú un to decebut i escèptic, com diu Rodolf Sirera en el pròleg, manifestat a partir d'una anàlisi i comprensió del desajustament de la realitat enfront del desig somiat en l'etapa anterior, però també en encetar la tercera dècada vital, la de la maduresa.

Arriba, escuadras, a vencer... (1977)

Peça breu, subtitulada monòleg interior, escrita l'agost de 1977, en ple període de transició política, i inclosa en l'espectacle *Mort el gos, queda la ràbia* del grup valencià L'Entaulat. Suposa una revisió de la postguerra sota el punt de vista d'un home corrent víctima del seu moment històric, per a qui finalment la rebel·lió esdevindrà impossible i restarà a l'albir dels propòsits ideològics del franquisme. L'autor s'allunya de tot partidisme amb una visió humanista, des de dins del protagonista, arran de terra i universalista.

Planteja la situació d'un home de classe treballadora, humil i corrent, homenatge al pare dels germans Sirera, que assisteix

amb la seua dona a una sessió cinematogràfica en un cinema de barri durant la postguerra, on es projecta el NO-DO i la corresponent pel·lícula. Mentre visiona tot això, immòbil i inexpressiu en escena, manté un discurs mental en el qual s'interpella a si mateix en *off*, junt amb diàlegs reportats en escena. Aquesta peça, essencialitzada i simètrica, empra de nou el tema de l'espill que reflecteix la imatge. Si bé els espectadors són la pantalla del personatge, aquest, per la seua part, és la dels espectadors, per facilitar-ne la identificació.

Aquesta obra fotografia condensadament el que va suposar la postguerra espanyola i el pes de la ideologia del règim en la vida quotidiana de la majoria dels ciutadans. Textualment, suposa l'experiment de traslladar el monòleg interior de la narrativa contemporània al teatre, en una etapa en què la narrativa s'obri com una possibilitat que tempteja l'autor.

Intermedi (1977-1980)

Igualment política i fruit del moment d'escriptura, l'obra dramatitza simbòlicament la relació dels intel·lectuals amb el poder per facilitar la transició pactada. Un simbolisme inusual en Sirera sols comparable amb *Memòria general d'activitats*, peça també política, però molt més contextualitzada en els paràmetres de la cultura valenciana. El caràcter polític tan descarat de la peça sols el retrobarem en *Un fill és un regal de déu*, una altra peça breu molt posterior.

Com tota obra simbòlica, juga amb dos plans: l'un, la lectura planera; i l'altre, el veritable sentit de l'obra. La trama transcorre durant la transició política entre la dictadura i la democràcia, entre els darrers moments del dictador i els senyals inicials de la nova etapa. La nova dreta utilitza la intel·lectualitat per a pactar amb les forces d'esquerra. Una vegada mort el dictador, l'ajut intel·lectual possibilita que la nova dreta es faça amb el poder en un nou règim polític. Un règim que ho assimila tot, tant els intel·lectuals com els col·laboradors de la dictadura.

Hi són exposats diversos punts de vista ideològics, sense

rebutjar el mecanisme del suspens, per arribar a un final obert en una situació única, desenrotllada en tres moments dialògics: un plantejament, diàlegs dona-doctor i dona-jove, i el desenllaç amb tots tres dialogant. Els personatges són simbòlics i representatius de l'espectre polític que es dramatitza. Destaca, és clar, el de l'intel·lectual que lliga el bé comú (amb el qual està compromés) amb l'interés particular de la seua activitat artística; és acomodaticí, cerca l'aprovació constant del nou poder i es deixa utilitzar per les promeses que li fan; a canvi de les promeses, pacta en nom dels obrers els quals traeix. L'escena és igualment simbòlica, a trenc d'alba en un espai que és una fàbrica decadent, desordenada, provisional, tancada i fosca. Cal destacar que, tot i ésser una peça breu, la producció escènica ja no es troba ajustada als minsos pressupostos del teatre independent.

*La màgia dels colors i les banderes,
breu guió per a un exercici
d'illusionisme (1979)*

Es tracta d'un monòleg literari escrit el febrer de 1979 que fou gènesi i part de l'espectacle, escrit el mateix any, de *Bloody Mary Show*. Enfront de la variant d'aquest text, titulat allí *La mà de la coloma*, que funciona com un recitat surrealista ple d'imatges mentre el prestidigitador realitza una sèrie de jocs de màgia, ací és estrictament un joc de màgia sense cap final pervers. Per altra part, aquesta peça fou escrita per incloure-la en un llibre de textos literaris i dibuixos d'Artur Heras, anomenat *Bandera, bandera*.

El referent és una escena del film de Truffaut de 1968 *Baisers volés*, en la qual Antoine Doinel, esdevingut detectiu privat, vigilava un illusionista que declamava un text poètic mentre feia un número de màgia en el cabaret on treballava. La xerrameca surrealista (no descriptiva) acompanya uns exercicis de prestidigitació, que generalment són executats sense cap acompanyament textual.

L'obra està situada en un moment d'investigacions de nous

camins. El circ, com a límit del fet teatral, o el cabaret en *Bloody Mary Show*, però també l'irracional (*Arнау*) o la pròpia convenció escènica (*El verí del teatre*) constituïran diferents vies per on provar-se per aconseguir la volguda professionalitat. Traspua, igualment, el moment pessimista i d'escepticisme nacionalista (els referents a les banderes), de desencís, acomodatiu amb un passat que cal rebutjar (nostàlgic, tempestuós, innocent) i descregut de les formes i l'aparença fútil de les coses d'una realitat en canvi constant.

*Històries de desconeguts, exercici
per a siluetes (1979-1981)*

L'anècdota que va engegar la peça és un personatge real que el primer matrimoni de Rodolf Sirera va conèixer a Dubrovnik, un «retallador de siluetes» que els les va retallar. La peça del recull més estimada per l'autor enllaça amb *Tres variacions...*, i ha estat reeditada recentment en una recopilació d'Enric Gallén.

L'obra dramatitza, lligant amb la tècnica del teatre de siluetes, les relacions de parella des d'un to igualment escèptic. Hi ha quatre situacions aïllades i descontextualitzades, basades en uns personatges superficialment diferents però essencialment iguals i anònims: un home i una dona. Les tres inicials són de siluetes; la darrera, amb forma de diàleg dramàtic tractat escènicaament com un negatiu de les siluetes, recull fragments de les converses sentides anteriorment a mena de *back-ground*.

Les relacions de parella són vistes, com déiem, decebudament («És un paisatge tan bonic... que fa angúnia»), sempre difícils, ja que presenten dos mons i dos interessos en contradicció i crisi permanent. Els personatges són genèrics, abstractes, meres siluetes, pures essències, integrants de la cèl·lula «parella»; nogensmenys, incorporen alguns trets i al·lusions personals (fins i tot a J. M. Benet i Jornet). Progressivament sabem més de les parelles (una única parella?, la parella?), amb una informació cada vegada més biogràfica mitjançant un dià-

leg quotidià. Les escenes esdevenen cada vegada més realistes, fins que els personatges acaben materialitzant-se.

En la darrera situació cal destacar la figura del retallador com un fals boig, que barreja un llenguatge funcional amb un altre ple d'imatges i referències a diferents mons de ficció (cinema, literatura, teatre). Sembla l'únic que comprén les situacions exposades anteriorment, l'únic abocat a la solitud igualment (E. Gallén, 1993: 37-38).

També cal assenyalar la divisió escènica en quatre espais: tres laterals i un al fòrum, una divisió que reprendrà l'autor en *La caverna*. L'ús de la diapositiva, per a positivar el negatiu de la silueta o per a materialitzar d'una manera intangible uns personatges, també serà utilitzat posteriorment en *La ciutat perduda*.

Retorn als orígens (1980)

Hi ha dues influències destacables en la peça realista que tanca el recull. D'una part, el film i en particular el personatge de la criada de *Rendez-vous à Bray*, d'A. Delvaux (1971). De l'altra, les peces teatrals *Les mans brutes*, de Sartre, i *Incident a Vichy*, d'Arthur Miller, pel que respecta a la situació espai-temps i la caracterització d'alguns personatges. El tema, una vegada més, és la col·laboració de l'intel·lectual amb el poder, encara que aquesta siga tàcita, barrejat amb altres subtemes com la sospita permanent o les personalitats inquietants que oculten alguna cosa. També connecta amb la idea de la impossibilitat de l'individu de restar immune als macrosuccessos històrics (com veiem a *Arriba, escuadras a vencer...*).

Esborranç d'una peça major que no va quallar, l'acció (que recorda prou l'inici d'*El verí del teatre*) se situa a la França del règim de Vichy, en un castell en el camp, on arriba un pintor en ésser cridat per la senyora perquè li pinte un quadre. La presència de la minyona l'inquietarà fins a pressentir un engany per lliurar-lo, que es materialitzarà. La trama iniciada *in media res* és progressiva, amb dosis d'intriga, i presenta un final tancat. Cal destacar la creació del clima d'estranyesa i dels perso-

natges inquietants mitjançant la dosificació de les poques dades, un diàleg ambigu i la precipitació final.

Hem d'assenyalar, com a mostra del domini del nivell didascàlic i dels registres dels actors, l'abundància de pauses en el diàleg i d'acotacions per als actors. Per altra part, hi ha la creació d'un espai escenogràfic força utilitzat per l'autor, la balconada encristallada al fòrum (*Cavalls de mar, Maror*), i la utilització dels sorolls i la il·luminació per a la creació de la intriga.

OBRES DRAMÀTIQUES

Arnau (1977-1978)

Arnau és el primer encàrrec, una mica rocambolesc, d'una peça gran que assumeix Rodolf Sirera. Núria Espert li va encarregar una obra inspirada en la lectura del poema *El comte Arnau*, de J. M. de Sagarra. El resultat és un text destinat clarament a l'escena que palesa una gran espectacularitat antinaturalista (és la peça més espectacular fins aleshores) per respecte al caràcter màgic de la font, segons l'objectiu declarat per l'autor al proemi del llibre, i per adequar-lo a l'estètica de l'actriu. *L'Arnau* editat és la segona versió de l'autor; la primera, inèdita, escrita «a la manera de» Sagarra, resultava força antiteatral.

La versió de Rodolf Sirera, única valenciana i plenament original del mite català, en forma de poema dramàtic, potencia l'aspecte màgic i desenvolupa, d'acord amb el moment d'escriptura, filosòficament el personatge del comte Arnau. És un desenvolupament comparable amb el procediment que, sobre la figura literària de Tirant lo Blanc, realitzaran els germans Sirera. La figura d'Adelais, dins l'encís que han suposat en la producció de Rodolf Sirera els personatges femenins (J. Ll. Sirera, 1986), adquireix, però, el protagonisme absolut. A més, cal destacar-hi experiments estructurals i dialògics procedents del *Plany...* que prenen ara una major volada: l'ús d'una macroestructura fortament constrenyidora, malgrat el caràcter

aparentment caòtic del material; o una visió demoníaca d'Arnau, símbol del mal absolut i transgressor sense penediment ni mala consciència, que enllaça amb *El verí*...

Arnau dramatitza la trajectòria vital d'Adelais des que coneix el comte fins al trencament de la seua relació. Segons les notes preliminars de l'autor (p. 7-10), cal distingir-ne dos nivells per entendre una escassa trama no lineal, estructurada externament en quatre parts, a la manera de tríptic més epíleg. El nivell màgic comprén les parts 1 i 3, que «constitueixen el món de les imatges, els records i les premonicions que la vella descobreix en els tions i les guspises de la llar i el moviment del foc». A la seua vegada conté dos subnivells: el subnivell oníric (somis, intuïcions, visions parentètiques) i el subnivell factic («fil conductor», «presenta fets exteriors al personatge, amb una narrativa lineal que mostra el pas real del temps, és a dir, el desenvolupament dramàtic d'una situació»). El nivell lògic comprén la part 2 («és l'única que es mou dins el que podríem anomenar temps real-narrativa lineal») i l'epíleg (part 4).

La trama, al nivell lògic, conta que Adelais fuig pel bosc, després d'ésser rebutjada per Arnau (part 3) i entra en contacte amb la vella que la refugia en sa casa. Durant aquesta estada, la vella veu una sèrie de visions i premonicions en el foc de la llar (parts 1 i 3), i el fill d'un pastor desapareix. Aquest fet engega la revenja del poble contra el comte, a la qual contribueix Adelais incitant-la. La vella li recomana de fugir. En la part 4, Adelais decideix anar-se'n mentre que el castell del comte és incendiat.

L'acció s'organitza simètricament al nivell màgic; hi ha dues parts amb un mateix nombre de línies de text, a partir d'unitats, de la manera següent:

1a. unitat. Introducció al conflicte d'Adelais.

2a. unitat. Introducció de l'element folklòric.

3a. unitat. Introducció de l'àmbit de llegenda mitjançant la interpolació onírica.

4a. unitat. El conflicte d'Adelais:

A la part 1: els deures religiosos (el pecat), els deures socials (la fama, la moral, el judici social) i les contradiccions insuperables de l'amat.

A la part 3: tres moments on es veu Adelais com a responsable de les situacions causades per Arnau.

5a. unitat. Exteriorització i solució del conflicte (recordatori de les exigències i els impediments socials: allucinació):

A la part 1: reiteració de l'element folklòric o

a la part 3: les accions simultànies al nivell lògic i el rebuig d'Adelais.

En altres paraules, a un inici del nivell màgic li segueix un parèntesi que obri i tanca una cançó constituït pel subnivell oníric, el qual es veu segmentat en la darrera situació per dues situacions del subnivell fàctic. Presenta, igualment, els fets des del punt de vista d'Adelais mediatitzat per la vella, la funció de la qual, a més de mèdiom, serà la d'aconsejar a Adelais la fugida.

Els enllaços entre les diferents situacions són igualment simètrics i vénen determinats espectacularment, ja siga per una concatenació temporal de fets, ja siga per referents que ens transporten a altres escenes poèticament, tot determinat per una estructura fèrria amb una aparença aleatòria. Per a nosaltres, el nivell màgic, portador dels quatre clímaxs de l'espectacle, és el fonamental de l'obra perquè caracteritza el personatge d'Adelais i conté el caràcter poemàtic i l'antinaturalisme de la peça, la qual cosa és un element innovador en la producció de Rodolf Sirera realitzada fins al moment.

És una obra amb un total de trenta-quatre personatges, generalment amb un funcionament coral, d'acord amb el caràcter espectacular i plàstic que es vol donar a l'escena. Els principals es redueixen tan sols al comte Arnau i Adelais. Per a Adelais, personatge molt humanitzat, l'experiència amb el comte ha estat positiva perquè la fa lliure i conscientment anàrquica en rebutjar qualsevol senyor o déu: «mai més cap senyor... em comprens? L'únic déu que respecto és el meu ventre» (p. 64).

El comte Arnau, estàtic enfront del dinamisme d'Adelais (Miralles, 1984) i molt menys important que el personatge femení, només té la funció de provocar l'evolució d'Adelais fins a la llibertat, perquè Arnau representa (mer símbol com és) la llibertat absoluta, la transgressió lliure sense penediment o càstig. Per a Tordera (1986), aquest Arnau segueix la configuració

nietzschiana del personatge. El text, encertadament, també ens el connecta amb el Juan Manuel Montenegro de les *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán. Adelais es converteix en la protagonista absoluta de l'obra (recordem l'encàrrec); l'autor en fa un personatge complex i el converteix en el primer personatge femení que evoluciona al llarg de l'acció en el teatre valencià contemporani (J. Ll. Sirera, 1986). L'evolució d'Adelais determina claríssimament (junt amb els altres factors) l'organització de l'acció. Tres esglaons que es corresponen amb la primera part (conflicte entre el deure, déu i el desig de «ser per a» Arnau, tria d'Arnau, amb la víctima consegüent, el frare), amb la tercera (insatisfacció de la tria, la relació no l'ompli totalment, el conflicte ara s'estableix dins d'ella, «ser per a ella», i decideix una nova relació amorosa que suposa una rebel·lió contra el comte i l'acomiadament) i amb la segona-quarta (el conflicte se soluciona: venjança inicial; més tard, voluntat d'ésser lliure definitivament i d'estar sola). La història d'amor entre els protagonistes fracassa com fracassen les parelles d'*Històries de desconeguts*.

Discursivament, cal fer notar que el caràcter d'encàrrec determina per primera vegada les formes dialectals orientals i un to arcaic, feudalitzant i de llegenda del tot adient. Hi trobem també un anivellament literari (d'acord amb el caràcter no realista) en la parla de tots els personatges, ja que empren un discurs poètic farcit de recursos retòrics, imatges i sensacions que fins i tot afecta les acotaciones en el nivell màgic, així com un to més realista en el nivell lògic, on a més el diàleg presenta una disposició tradicional enfront de l'experimentació de certs fragments en el nivell màgic. En aquest nivell, els monòlegs es col·loquen estratègicament, així com les pauses i els silencis prenen una notable importància. El diàleg o bé es fragmenta per a ésser dit lliurement per diversos locutors no diferenciats, a la manera del *Plany...*, o bé les veus es confonen amb canvis d'inflexions. En el subnivell fàctic, se superposen dos nivells dialògics: el diàleg frare-Adelais i «la pregària de les monges» al fons; el mateix ocorre simètricament amb la cançó dels llenyataires i el diàleg Adelais-noi. S'utilitzen també rèpliques aïllades, com minimonòlegs, per a obrir seqüències; rèpliques

amb valor metadiscursiu que ens informen sobre el que hem vist o el que veurem; textos que repeteixen sovint altres personatges que assumeixen el punt de vista del destinatari inicial, i trenquen així la vinculació text-personatge, o rèpliques a les quals es canvia el destinatari. Aquesta destrucció de la convenció dialògica cap. a un diàleg narratiu o poètic, s'iniciava en *Plany...*, i sovint l'autor hi recorre com a procediment de trencar el realisme escènic (*Indian Summer, La caverna*) amb una funció distanciadora i avantguardista que en altres moments satisfèia mitjançant tècniques èpiques.

Temàticament, la decisió d'Adelais es pot correlacionar amb el tema principal de Rodolf Sirera pel que respecta a la defensa de l'opció individual, molt correlacionada amb l'elecció que aleshores està duent a terme l'autor amb la seua vida professional en solitari i també amb el to decebut general, de manera que l'encàrrec s'insereix així en el moment precís d'escriptura.

L'alt grau d'espectacularitat descansa en el nivell didascàlic que té en compte els moviments escènics (en especial els del cor), les construccions plàstiques, les solucions escenogràfiques, la divisió de l'espai escènic, el trànsit entre els diferents moments, la il·luminació i el ritme teatral, com en cap text anterior. Tot en un espai igualment fantàstic que construeix una escena grotesca, mítica, irreal, que recorda l'ambientació gòtica (i romàntica) d'*El company de viatge*, a més d'acomodar-se a l'estètica dels muntatges de Núria Espert d'aleshores.

L'assassinat del doctor Moraleda (1977-1978)

Seguint amb la voluntat de subjectar la creació literària amb una estructura externa fèrria, *L'assassinat...* forma una espècie de tríptic amb *Arnau*, essent *El verí del teatre* el seu eix, amb una escriptura lliure i passional sense seguir cap disseny preestablert. Ambdues obres s'han vist eclipsades per l'èxit d'*El verí del teatre* i no han estat valorades suficientment.

L'assassinat... és, probablement, l'obra més fresca de la producció dels setanta de l'autor, perquè no sols enllaça amb les

tècniques constructives cinematogràfiques, sinó que també ho fa amb el còmic d'aventures i amb els temptejos narratius personals del moment o amb la idea de com traslladar la novella de gènere (o la narració pura de fets) al medi teatral. Exotisme, acció, enjòlit (recordeu *El misteri de la cambra tancada* o les futures *Funció de gala* o *Maror*), cops d'efecte i suplantacions de personalitat configuren aquesta proposta tan actual. Teatralment, el referent cal buscar-lo, com es diu en el pròleg (Benet, 1978), en l'obra d'A. Adamov *Paolo Paoli*. Tenen en comú, formalment, la utilització de textos extrets de diaris que aporten el punt de vista de l'opinió publicada i que incideixen en la trama o la concreten. Temàticament, ambdues peces relacionen l'esdevenir de la història amb l'existència de personatges insignificants per veure com en surten afectats, situen la trama en fets històrics del segle XIX (el segle de Sirera) i en especial se centren en la relació de les colònies amb la metròpoli (un tema tractat en *El capvespre del tròpic*). El terrorisme d'estat i els mecanismes del poder per a imposar l'ordre per damunt de les vides individuals, tot menyspreant la intel·ligència humana (el coronel diu: «Els hòmens intel·ligents em fan por», p. 73), enllacen perfectament amb el to del període i la reflexió sobre la relació de l'individu amb el poder d'una manera, ara, no dramàtica.

Déiem que la peça usava la tècnica cinematogràfica, però també utilitza procediments formals èpics perquè s'adiu perfectament amb la forma i el gènere de la peça (Benet: *ibídem*), com ara la utilització de textos narratius, l'ús de tercera persona, la titulació de les escenes, el trencament de la identificació personatge-actor, el fragmentarisme, o el trencament de la il·lusió teatral. En canvi, s'hi rebutja el didactisme èpic, ja que el missatge té un paper molt secundari i es potencia la identificació amb l'heroi en una obra de trama.

Prenent com a excusa el conflicte internacional que es deriva de la constitució d'una expedició científica a l'Àfrica, veiem un munt d'espies i contraespies internacionals: aventurers, científics, missioners, nadius africans, periodistes, traficants de pedres precioses i molts altres personatges diferentment interrelacionats i amb múltiples personalitats al si d'una

trama entrevevadíssima que vol posar al descobert els mecanismes i els interessos dels estats amb un final apoteòsic farcit de morts en escena. La lectura, que s'ha de realitzar diverses vegades per a entendre la trama, tracta de satisfer què ocorre vertaderament i en quin ordre, tot destriant la informació supèrflua, descobrint les disfresses o connectant anticipacions. Els espectadors-lectors es troben ajudats en aquesta tasca per les deduccions de Medina i del Coronel.

Dues trames acreixents conflueixen en les darreres situacions. La trama dels fets (1888-1890): de la gestació del pla de Vasco per a incorporar-se a l'expedició de Moraleda fins a la seua mort. I la trama de la investigació (1980): des de l'últimàtum anglès i la gestació del pla de Medina i el Coronel fins a la consecució. La trama de la investigació determina la seqüència artificial de la trama dels fets. Les escenes s'enllacen no lògicament o temporalment sinó per elements del contingut del diàleg, establint ràcords (mitjançant al·lusions a personatges que es materialitzen, una causa que duu a un efecte, per referències que s'expliciten...) a la manera del cinema i com a correlat del paper que l'espectador té en organitzar la trama d'un autor omniscient com pertoca al gènere.

L'obra mostra una estructura externament molt marcada, amb dues parts de 12 i 13 escenes (considerant lliurement els textos com a escenes) respectivament, amb el peu rítmic següent: a un text li segueixen dues escenes pròpiament dites. Internament, a l'inici del conflicte internacional li correspon la solució final (i tancada) del terrorisme d'estat. La primera part, més expositiva, descriu els preparatius i l'abans de l'anada de Vasco a l'Àfrica, i presenta l'organització següent: les tres primeres escenes configuren els inicis (del conflicte, de la trama de la investigació i de la trama dels fets), a les quals en segueixen dues per a presentar els alemanys, una d'enllaç per a presentar els anglesos (que n'usen dues més), continua la trama dels fets, tallada per un record del conflicte internacional, per acabar amb l'estat de la qüestió de la trama de la investigació. La segona part, en què es persegueix Vasco i es resolen les expectatives obertes en la primera, tot acomplint el pla del Coronel i Medi-

na, es desenvolupa de la manera següent: la primera escena ens informa que sols resta viu Vasco, quatre escenes ens ho confirmen, de nou l'estat de la trama de la investigació, seguida de tres escenes per a acallar la premsa i desfer-se de les proves fotogràfiques, tres escenes més sobre la versió oficial dels fets i la conclusió de la investigació, per acabar en la darrera escena amb la resolució del conflicte internacional. De nou la trama s'organitza temàticament en blocs, formant seqüències recognoscibles sota l'aparença del caos. Els moments de deducció explicativa, que funcionen reestructurant el que hem vist i aportant nova informació, se situen estratègicament: a l'inici i al final de la primera part i a la meitat de la segona, per deixar que els fets es precipiten cap a la fi en un estudiat ritme espectacular.

L'autor omniscient, tal com manen els cànons, roman ocult, dosificant la informació i el suspens, col·laborant amb la confusió sense mentir, aportant informacions supèrflues, mostrant falsos punts de vista que es contradiuen amb el que s'ha vist en escena (veritat última) i que rebutjarem més tard en identificar-nos amb Vasco (és el cas del punt de vista dels investigadors en la segona escena), o com l'autor li'l cedeix (no pas l'omnisciència) en les escenes finals. Tot al servei del gaudi d'un espectador-lector enganxat que ha de recompondre les dades subministrades.

Trenta-un personatges amb nom propi (alguns amb funció humorística; altres, confusionista) sense contar els secundaris (que es redueixen a vuit), que hem de relacionar amb una configuració física determinada, restant-ne sols tres essencials: Vasco (el lladre simpàtic), el Coronel i Medina (els investigadors agents d'estat). Interessa destacar que hi ha personatges amb punts de vista contradictoris sobre els mateixos fets o amb l'afició a suplantar la personalitat d'altres. Els personatges, creats sobretot per al·lusions de tercers de forma fragmentària, estan fortament codificats pel gènere i l'enciclopèdia de l'autor-lector: Holmes, Watson, Belmondo, etc. Conta més el reconeixement que la identificació simpàtica (fragmentada en dosificar les aparicions) que recau en el protagonista, Vasco, un heroi perfecte, sense quasi text, dins una aventura que el sobrepassa. Cal apuntar també com Madalena Moraleda esca-

pa positivament al tipus melodramàtic que li correspon. Tot-hom, marcat pel tret de la incompetència, hi esdevé víctima excepte els agents d'estat.

És un homenatge humorístic, un humor negre i paròdic de la novel·la o el cinema d'aventures i d'intriga. El discurs dels personatges així ho reflecteix. Aquest és el cas dels accents de Richard o Kniff, la manca de domini lingüístic del frare Càndid, l'excessiva eloqüència de Vogel que revela la seua falsedat, o l'autoparòdia d'Stanley. El mètode deductiu detectivesc és de nou objecte de burla (vegeu *El misteri de la cambra tancada*) fins a l'absurd en la darrera escena de la primera part. Altres subgèneres teatrals, com el vodevil o el melodrama, també són utilitzats de la mateixa manera. La teatralitat resta al descobert com en el *tableau* del final de la primera part, o el joc textual de les escenes 11 i 12 de la segona part. Paga la pena aturar-se en la seua transició. L'escena 11 és un monòleg de Vasco en passat i tercera persona (portador del seu punt de vista) junt amb la dramatització en escena de les accions que descriu (recurs clarament cinematogràfic), mitjançant l'abandó de l'*off* i el pas de l'escena del fòrum a l'endavant ja hi som en l'escena 12 on se'ns descobreix l'interlocutor de Vasco. Vasco passa, doncs, de Mbalunga (1888) al present de l'escena 12 (Buenos Aires, 1890) sense solució de continuïtat escènica; s'apunta ja, així, la «tècnica de les dissolvençies» (R. Sirera, 1987b), a més de jugar amb l'escena reportada junt amb el fora de camp.

El nivell didascàlic, en un 25 % del text, resulta imprescindible per a la comprensió de la trama (més fàcil espectacularment que textualment) i per a la consecució de l'humorisme, a més de prendre un considerable predomini sobre el diàleg en algunes escenes. A més, l'autor utilitza aquest nivell ambigua-ment, com en el diàleg (i habitualment en la seua producció, considerant el text com un tot), no prenent partit sobre l'estatut de certesa d'allò que es veu.

Les escenes, molt concretades geogràficament (amb una funció essencialment d'embolcar la trama i pel plaer de suggerir localitzacions tan diverses), són escassament determinades escènica-ment o temporal. Se suggereixen molts espais esce-

nogràfics, però són molt possibles d'aconseguir amb un ajustat pressupost previst en un muntatge senzill. La indumentària i els objectes ajuden a reconèixer fàcilment els personatges. Tan sols cal apuntar el fet que, tot i ésser una de les peces més modernes de la producció dels setanta de l'autor, no haja estat muntada només una vegada pel Grup de Teatre d' Amics de les Arts de Terrassa.

*El verí del teatre, diàleg entre
un aristòcrata i un comediant* (1978)

Aquesta peça breu, de títol polisèmic, escrita inicialment per a la televisió, és l'obra més traduïda i publicada de Rodolf Sirera. Li va suposar connectar amb el teatre castellà i saltar cap al (re)coneixement internacional; fins i tot va trencar l'aïllament internacional del teatre literari català (J. London, 1988) ja que a l'estranger estaven acostumats a identificar teatre català amb teatre espectacle. Figura en totes les antologies en què és citat l'autor i monopolitza d'una manera excessiva la producció dramàtica (junt amb *Plany...*), de manera que ombrreja la resta de les peces de l'etapa i esborra qualsevulla de les peces posteriors com si s'haguera detingut el temps en 1978, a les primeries d'un treball incessant.

Utilitza, com en el *Plany...* o posteriorment en *La caverna*, el diàleg teatral per a reflexionar sobre el fet teatral i alhora sobre la condició humana general. Presenta una polisèmia universal com cap altra de les obres, que la fa adient per a molt diverses lectures: la verinosa creació artística, les relacions humanes desiguals de poder, els límits de la convenció artística (entre la realitat i la ficció, que avui enllaçaria amb les *snuff movies*), la dramatització de diverses teories sobre la interpretació teatral (Diderot, Artaud) o el mal i la transgressió impune i amoral (recordem *Arnaud*), entre altres. Tot embolcallat en un referent històric molt determinat i coherent (no n'és una excusa, com pensaven J. Pérez Muntaner —1989— o els directors dels muntatges amb estètica actual). Cinc anys abans de la Revolució Francesa, any de la mort de Diderot, aquesta contextualització

proporciona la coartada teòrica (textos com ara *La paradoxa del comediant*, de Diderot), el fons historicofilosòfic (empirisme, racionalisme, antropomorfisme, però també romanticisme incipient), junt amb el referent del personatge del marquès (de Sade, és clar) i el que representa: individualisme, experimentació humana, el dolor com a plaer...; dóna, a més, caràcter universal a la reflexió. Una acció gens localista que es redueix a dos únics personatges (encarnats obligatòriament per dos primers actors o actrius) enfrontats (*agon* clàssic) en un temps coincident amb el de la representació. Aquesta simplificació (respecte de les tres unitats, durada breu, dos personatges i unes despeses molt ajustades) junt amb el caràcter universal del conflicte, el predomini dels personatges sobre la trama i la facilitat general de comprensió justifiquen l'èxit adés alludit.

Julio A. Máñez (1995) parlava, en la crítica del darrer muntatge, del caràcter primerenc de la peça i deia que era notable en la retòrica deliberada, però envellida; també manifestava que l'autor no l'escriuria avui de la mateixa manera, ja que es notava molt «la maquinaria interior que rige su propósito». Estem d'acord amb ell, i sols volem afegir que l'obra no és més que un experiment textual i escènic (similar a *Tres variacions...*), dedicat significativament a Joan Brossa, però que, contràriament a *Tres variacions...*, s'havia pensat per a l'escena, i el públic que hi assisteix ho demostra.

Algunes crítiques al muntatge castellà (1983), com la de J. Monleón (*Diario 16*), desaprovaven la manca de transmissió del verí teatral als espectadors i el to d'exercici dialògic més que teatral. La passió s'envoltava distanciadorament de raó. F. García Pavón (*Ya*) en destacava, encertadament, la intriga per damunt dels missatges. Haro Tegen (*El País*) qualificava l'obra de «cuentecillo breve, sin demasiada entidad, quizá mejor para escrito que para representado...».

Explica l'encontre d'un actor i un noble a París el 1784. El marquès ha fet cridar l'actor perquè interprete un fragment d'una obra seua (apòcrifa) de manera realista fins a les darreres conseqüències. L'obra està estructurada molt més feblement que les altres peces que constituïen el tríptic, en una única si-

tuació (lineal i acreixent), justificada internament per la intriga i externament per ajustar-se als cànons de Diderot. S'hi rebutja qualsevol trencament de la convenció teatral fins a la dinàmica final. La peça conrea l'aparença domèstica, el tema comú i el lloc privat; presenta tres moments que fragmenten una situació que domina totalment el marquès, tot partint d'una posició voluntàriament humil que, per al comediant, no és més que el fet de davallar progressivament (amb alguns petits repunts) cap a la mort no mostrada en escena. En el primer moment, el marquès es fa passar pel criat fins a descobrir-se (rèpliques 1-59). Es tracta «d'un joc innocent de les disfresses» (rèplica 60), un joc preparatori i innocent per al domini absolut de la voluntat i el raciocini del còmic. En el segon moment (rèpliques 60-109), es produeix la transició entre el primer i el tercer (el joc seriós) on el marquès comunica el seu veritable propòsit, que finalitza en descobrir l'escenari. En el tercer moment (rèplica 109-fi), Gabriel ho accepta. S'inclou «el teatre dins del teatre» divisible en la primera declamació i les conseqüències derivades, seguida de la segona i la fi anunciada. Una progressió des de la ficció a la realitat, des de la vida a la mort, des de la llibertat a l'anorreament. En el tercer moment, el marquès controla tota la nòmina teatral i deixa per a Gabriel tan sols el paper d'actor. La transgressió ocorre quan aquest autor canvia les condicions d'enunciació d'imaginàries a reals i n'esdevé déu absolut. L'autor empíric se'n renta les mans, desdoblant en un intermediari de ficció que sí que s'atreveix a tot i que ell finalment censura. El marquès, abusant d'una posició privilegiada, ha organitzat des del principi l'acció, ha dosificat la intriga i ha dirigit el diàleg.

És una obra de personatges i d'actors que requereix una interpretació racional plena de matisos, ja que el ritme de l'obra ve determinat no per la trama, sinó per la progressió contrària dels personatges: davallada de Gabriel des de l'orgull inicial fins a la mort enfront del progressiu ascens del marquès des de la humilitat cap al cim d'allò sublim. Quan l'un pateix, l'altre gaudeix, fins als extrems absoluts. Cal afegir que els trets individualitzadors s'estableixen en els primers

moments, mentre que al darrer hi ha un procés d'abstracció dels personatges.

Gabriel, un actor sacralitzat i gens realista d'acord amb els cànons de l'època, és inferior en tot al marquès: en classe social, en nivell intel·lectual o pel que fa a les relacions socials. Determinat com a instintiu i superficial, palesa una manca d'anàlisi racional dels fets, la qual cosa decideix la seua incompetència dialògica i la inseguretat permanent. La constatació d'aquestes mancances faran que aviat confie més en els criteris del marquès que en els seus propis. Uns trets extrapolables als espectadors teatrals en general menats a la identificació, o bé amb Gabriel o bé amb el marquès: dues opcions ben diferents però igualment interessants. El marquès, igualment extrapolable a la condició d'autor, és tot el contrari de Gabriel: referent del marquès de Sade, domina la situació (som a casa seua) i el discurs, i gaudeix d'una intel·ligència enciclopèdica; configura un personatge demoníac que juga amb la vida dels altres per motivacions estètiques i els domina psicològicament.

En l'aspecte discursiu, cal destacar el domini dialògic del marquès sobre Gabriel. El marquès controla la conversa, però també els matisos i l'ambigüitat calculada per confondre'l, encuriosir-lo i dominar-lo totalment. Per altra part, s'ha de remarcar l'ús d'un diàleg filosòfic en el si d'unes estructures dialògiques teatrals. Al nivell didascàlic, són molt nombroses i de força densitat les acotacions, i crida l'atenció el regust narratiu i retòric, l'abundància d'acotacions dirigides a l'actor, així com el variat repertori d'acotacions prosòdiques, correlat de la subtil interpretació requerida. El temps de la representació és curt (elaborada per al mitjà televisiu): uns seixanta minuts. El temps de l'acció té un funcionament textual i forma part de la intriga, materialitzat en el rellotge de sorra. Igualment funciona la indumentària, que facilita l'engany i palesa les convencions socials superficials però efectives. Finalment, cal assenyalar que, si bé la violència escènica no resulta creïble, els assassinats teatrals per excel·lència es realitzen normalment mitjançant emmetzinament, un mètode que el nostre autor utilitzarà altres vegades (per exemple, en *Maror*).

Resulta molt interessant relacionar *El verí del teatre* amb l'assaig d'Eugenio Trías (1982: 17-35). Aquest defineix el sinistre com la realització absoluta d'un desig. Rodolf Sirera tracta d'esgotar al màxim el límit del sinistre (condició i límit de la bellesa) perquè revelar el sinistre, cosa que no fa, suposaria la destrucció de l'efecte estètic. Allò que sent el marquès és el sentiment d'allò sublim que «se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer» (p. 25). El marquès, intermediari de l'autor, sí que és sinistre perquè fa que allò fantàstic es produeixca en el real. La polisèmia del títol, un verí que ja sentia Florentí Montfort, resta totalment justificada.

*Bloody Mary Show, suggeriments
dramàtics per a un espectacle
de cabaret (1979)*

Aquesta obra és un collage de propostes escèniques procedents de diverses tradicions teatrals i parateatrals, cohesionades exteriorment (i feblement) a la manera de la revista valenciana, i constitueix la plasmació d'un encàrrec (de José Luís Sáinz i Rafael Higón) per a un muntatge de teatre independent, que determina el to general i el pressupost de l'espectacle. Tant els que van fer l'encàrrec com el públic destinatari marcaven una recepció intel·lectual capaç de sintetitzar una proposta transgressora (com *El verí...*) de cabaret literari experimental amb dosis de teatre (i parateatre) tradicional, una vessant que Rodolf Sirera havia oblidat de la seua anterior etapa. *Bloody Mary Show* ha estat muntada diverses vegades i, a l'igual que *La Pau...*, gaudeix de gran atractiu per al teatre d'aficionats.

El tema central, al voltant de la dicotomia mort-vida o l'humor negre, és característic del moment de l'escriptura. El leitmotiv de la mà (comentat en *La màgia dels colors i les banderes*) donarà coherència a un seguit d'escenes independents. Aquestes procedeixen de fonts tan dispars com el llibre de X. Fàbregas *Les formes de diversió en la Catalunya romàntica*, fets reals com el del crim al cinema, o l'actuació preteatral al Teatre Principal del professor Killer la primavera de 1971, el qual trans-

metia el pensament, predeia el futur i hipnotitzava els espectadors amb una xerrameca pseudocientífica. Per tant, la peça explora els límits del teatre com a fet cultural (la màgia, el ball, la ventriloquia, el sàinet o el cinema mut) i els límits del teatre com a convenció enfront de la realitat: el teatre és un fet artístic en què la mort i la vida depenen de l'autor en crear els personatges (tema, entre altres, que enllaça també amb *El verí...*). Enfront del caràcter alegre i afirmatiu inherent a la revista (aquí sols reflectit en la positiva concepció del cel, com en *A l'Édén...*), el to de *Bloody Mary Show* (títol també polisèmic) és negatiu i barroc en seguir el tema del *carpe diem*, incitant el públic a gaudir del present.

Revista ambientada en la *belle époque*, organitza els quinze quadres independents i de desigual durada en dues parts. Tòpicament, com en el gènere de la revista, una presentació de la companyia amb el tema musical principal obri l'espectacle que tancarà d'igual manera a la fi. Però aquesta organització és aparent, perquè va precedida i seguida de dues escenes que converteixen i determinen la recepció general. «Invitació a la dansa» és un preludi que segueix la tècnica del teatre ambiental, una acció que es pretén real sense diàleg, tot implicant el públic per cercar uns aplaudiments desconcertats. Es tracta d'una introducció estranya per fer el camí del no-teatre a l'inici de l'espectacle teatral.

Alguns quadres paga la pena comentar-los per la subversió que manifesten. «Presentació» constitueix el quadre de revista inicial; ara el contrast s'estableix amb el tema de la cançó, la mort (un tema antirevista) presentada positivament, i es deixa (únic suspens) per a la fi de l'espectacle la identificació de *Bloody Mary* amb la mort. «Joc de mans» és un número de prestigiació, en què la mà (l'única cosa sempre visible dels mags) es converteix en colom (el resultat tòpic dels jocs). En «El titellaire», un número de titelles, els ninots converteixen el titellaire en titella. En l'exercici d'habilitat «Tret de gràcia», els voluntaris del públic moren. En la segona part, sota el nom d'«Els ninots del transformista», contemplem un «número d'alcides» (grup escultòric de persones enfarinades que, normalment

immòbils o amb moviments «d'estàtua», componien escenes clàssiques) format per personatges morts en escena. «El ventríloc d'Alzira» presenta una esquizofrènia fins que la nina (una actriu), en un diàleg un poc suggerent, se n'independitza. Un striptease constitueix «Una dona sense cor», però la dona bellíssima es troba *cor-cada* (en aquest quadre hi troba J. Ll. Sirena —1986— una lectura feminista). Al número de vidència «Els ulls que tot ho veuen» serà l'espectador qui no resultarà adient per al número. El cinema mut, el mite de Frankenstein i la creació de la vida mitjançant la literatura són els referents del sàinet titulat «El mite de Prometeu», que presenta un final inesperat i un *deus ex machina* exagerat. Tots ells i altres són acompanyats de quadres musicals, d'accions o recitacions poètiques.

Amb un caràcter d'experiment amb grans dosis de teoria, com altres peces del moment, l'autor considera que els personatges ideals resultarien persones reals del món del circ i no actors fent de personatges. En els muntatges, però, s'ha d'intentar crear aquesta sensació no teatral que reclama el text, fet que esdevé el més difícil. Un total de trenta-un personatges, de poca consistència dramàtica però no escènica (molta varietat de tipus), reduïbles a un nombre escàs d'actors, molts d'ells sense text, donen participació a qualsevol col·lectiu teatral que pot, a més, demostrar les diverses habilitats apreses al llarg dels cursos preparatoris: ball, acrobàcia, confecció del vestuari, trucs escènics o diverses tècniques d'interpretació.

Previst per a un escenari a la italiana, divideix l'espai escènic en cinc parts, en profunditat, des del pati de butaques fins al fòrum, per suggerir els diversos espais dramàtics amb un mínim d'elements escenogràfics marcats pel to quotidià i la fàcil adquisició i incorporació. Els vestits són igualment de confecció senzilla i de baix pressupost. La música, molt efectiva, de Jesús Casañ del primer muntatge es troba editada i a l'abast.

Una revista «amb roba», on es fa treballar l'intel·lecte més que el gaudi sensual, que lliga el caràcter de document de gèneres i formes populars, laterals i d'altres èpoques, amb l'experimentació teatral en una proposta interessant i de gran resul-

tat escènic. Cal afegir, finalment, que *Bloody Mary Show* també és un homenatge, com hem dit, a les formes populars del teatre del segle XIX, però en especial a la figura de Rambal i la seua manera d'entendre l'espectacle teatral, com va estudiar Rodolf Sirera (1989b).

TEMPTEJOS NARRATIUS I PERIODÍSTICS

El company de viatge (1977)

És una novella curta de 79 pàgines, escrita a València entre l'agost i el setembre de 1977. Prova el caràcter investigador de l'etapa en què s'inicia l'autor en la narrativa, un camí atraient del qual sols ha produït unes poques mostres. Recull la narració, com un gresol, tot un munt de referències (la Revolució Francesa, els maçons, la novella del segle XIX...) i de gèneres (novella de viatges, històrica, marítima, gòtica, romàntica...). És una obra retòrica (plena de teories discursives) i un tant pedant (recull cites en francès, llatí, anglés), el més interessant de la qual serà l'aprofitament teatral futur que el seu material tindrà.

L'acció, ambientada en el segle XIX i fragmentada en tres textos no lineals, narra l'estada a Londres de Philip el 1821 d'on fugí per la impossibilitat d'obtenir la seua estimada, Alexandra. Viatja per la Mediterrània fent negocis durant 1822 i 1823. En un vaixell coneix Alberto, exiliat italià amb idees revolucionàries, i ingressa en la seua societat secreta. Viatja a París i, instaurada la Restauració a Espanya el 1823, decideix actuar-hi. Desembarca a Alacant per iniciar una guerrilla que donarà pas a la insurrecció general contra el règim borbònic. L'any 1824, Philip (amb vint-i-sis anys) fugí dels afusellaments dels seus companys, des de Santa Pola a Tabarca i d'allí a Gibraltar, la qual cosa palesa el fracàs del seu intent revolucionari.

La trama segueix la idea d'un protagonista envoltat per la història, de la qual sempre surt decebut i escaldat, amb tocs

personals i ambientació històrica. El rerefons dels fets ocorreguts es dramatitzaran posteriorment en *La partida*. Els amors impossibles de Philip amb Alexandra i la idealització i caracterització d'ambdós personatges es correlacionaran amb la relació i els trets de Delamo-Violaine de *Cavalls de mar*. En general, *El company de viatge* serà l'embrió de *La caverna*, en la qual fins i tot s'inclouran fragments de la novel·la, constituirà part de la faula i s'aprofitarà la figura del contrabandista. El fons ideològic que palesa crítica l'actuació de l'avantguarda burgesa en el procés revolucionari, en assumir els problemes del poble que ella no pateix. A la fi, es posa de manifest «la [...] incapacitat de ser elements de progrés i de realització de la societat, com a tal societat, i de vosaltres mateixos, com a home» (p. 70).

*Albània: la solitud del corredor
de fons (1981)*

Es tracta d'un article periodístic, una anàlisi amb forma de reportatge, sobre Albània arran d'un viatge al país comunista l'estiu de 1980. Confirma l'estat d'ànim de l'autor en comprovar *in situ* el contrast entre la teoria i el somni comunista i la realitat de la seua aplicació. Conclou amb la lliçó apresada: «L'època dels grans mites se'ns ha acabat. [...] Albània ens ensenya que, en el fons de tot, l'espècie humana té, com a conjunt, una notable manca d'imaginació a l'hora de convertir en realitat les seues fantasies» (p. 30).

ADAPTACIONS DRAMATÚRGIQUES

En aquest apartat cal inserir-hi cronològicament la dramàturgia d'*A l'Edén me'n vull anar*, vista en l'etapa anterior amb les altres dues revistes valencianes.

Un any abans, el 1980, Rodolf Sirera realitzava la versió lliure de *La dama del mar*, d'Ibsen. És una adaptació que passarà a la història social del teatre valencià més per la polèmica

que va suscitar en la professió teatral que pel valor d'ésser la primera producció en valencià de teatre de repertori del Teatre de la Diputació de València (1981, direcció de Juli Leal). La versió es explicada per l'autor en les notes preliminars de l'edició (p. 15-16). Rodolf Sirera mostra el seu interès per aquesta peça de l'autor noruec, no sols com a gestor sinó també com a autor per a iniciar-se en el món de les adaptacions o les versions dramaturgiques serioses, un camí que enceta, com tants altres, en aquesta etapa de provatures i professionalització.

TERCERA ETAPA (1983-1986)

CONTEXTUALITZACIÓ I GESTIO TEATRAL

RODOLF SIRERA COM A GESTOR TEATRAL (II)

La tercera etapa com a gestor teatral s'inicia el març de 1984 i finalitza el 1988. Rodolf Sirera és nomenat cap del Servei de Música, Teatre i Cinematografia de la Generalitat Valenciana per Emili Soler (director general de Cultura) essent conseller d'Educació i Cultura Cebrià Ciscar, amb l'objectiu de dissenyar l'acció teatral del govern autonòmic (Molins, 1987: 16). Així, desenvolupà el Centre Dramàtic en una seu nova, l'antic cinema Rialto (R. Sirera era partidari de fer-ne la seu al Teatre Principal), fet que fou aprovat per Decret el 8 de gener de 1985. Fou nomenat director d'aquest centre Antonio Díaz Zamora. També va projectar l'IVAECM, va encetar mecanismes de producció o coproducció amb companyies privades i va crear un circuit teatral, que fou embrionari de l'actual. El 1985 és nomenat conseller de número de l'Institut Valencià d'Estudis i Investigacions, i és membre del Consell Rector de l'IVAECM durant els períodes 1987-1988 i 1989-1992.

A partir de la creació del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, les relacions entre Rodolf Sirera i l'executiu socialista esdevenen tibants. El 1987, per tal de distendre-les, Rodolf Sirera demana un permís de tres mesos que gaudirà a Chicago impartint un curs de doctorat sobre teatre espanyol contemporani i aprofitarà també per a crear *Indian Summer*. A partir d'aleshores, la relació amb els polítics socialistes anirà empitjorant, augmentarà en canvi la seua producció dramàtica,

així com la col·laboració en diversos mitjans de comunicació, en què esdevindrà particularment crític amb la gestió socialista fins a finals de 1993, quan trencarà les llargues relacions. Malgrat això, l'any 1995 va donar suport públicament a la candidatura de Joan Lerma com a president de la Generalitat, i el 1996 a la de Ciprià Ciscar i Carme Alborch al Congrés dels Diputats.

LA PRODUCCIÓ DRAMÀTICA

Diversos factors determinen aquesta nova etapa: políticament, per la majoria absoluta del PSOE en les eleccions legislatives de 1982 i la consecució de l'Estatut d'Autonomia el mateix any; culturalment, perquè amb l'autonomia es començarà a concretar la política cultural del PSOE tot materialitzant-se els projectes teoritzats fins aleshores. La fi de l'etapa conclou amb la creació de l'IVAECM i la gestació del CDGV, fets que, pel caràcter de consolidació d'infraestructures, determinen per ells mateixos l'obertura d'una nova etapa. Personalment, Rodolf Sirera gaudeix d'un nou estat civil a partir de 1981. I, des del punt de vista de la seua producció, aquesta vindrà fixada pel fet de deixar transcórrer dos anys sense elaborar cap nou producte, la qual cosa és estranya en un autor tan prolífic. Aquesta etapa, situada als inicis dels teatres públics valencians, s'avança en el temps en certa manera a la darrera de les etapes, en la qual trobarà una millora de les condicions externes: una major consolidació de les infraestructures públiques i un suport a la figura de l'autor, si més no des del Principat.

Sense abandonar les traduccions (*El jardí dels cirerers*, 1984) o el teatre breu, Rodolf Sirera afronta la nova etapa dirigint els seus interessos cap a la subjecció genèrica, bàsicament de comèdia, però també d'altres gèneres amb característiques ben diferents com l'òpera o el teatre infantil, que ara prova. La comèdia, motlle on més èxits obtindrà, esdevindrà marcada pel to agredolç i la base biogràfica. Uneix la comèdia amb la intriga en *Funció de gala* i mamprén la confecció de guions televisius d'igual caire. Cal notar, finalment, com és d'estrany que en

aquesta època algunes de les seues publicacions, contra el que és habitual, manquen de pròleg.

La primera de la classe (1983-1984)

Conseqüència d'un encàrrec d'Ana Gómez i Olga Poliakov (actrius de l'espectacle *Divina decadència*), motivat per l'èxit del duòleg *El verí del teatre* i pel baix pressupost que comportava, *La primera de la classe* va suposar l'aprenentatge i la revelació de Rodolf Sirera com a autor de comèdia. Aquest gènere és tractat, però, d'una manera moderna, amb un estil que recorda les comèdies de Woody Allen, en les quals es reflecteixen conflictes de parella, de sexe o generacionals amb pinzellades biogràfiques i el to escèptic característic. A més, *La primera de la classe* va obtenir un èxit de públic important, tot i estrenar-se en una sala privada, el Teatre València-Cinema, per la companyia de Teatre Estable. Aquest èxit va possibilitar la seua posterior exhibició pública i va encoratjar l'autor a insistir posteriorment en els mecanismes de la comèdia agredolça (*Indian Summer*, *Maror*) que ara provava com a principiant. *La primera de la classe* inclou, a més, com d'ara endavant ho faran algunes de les obres de Sirera, petites venjances personals reflectides en determinats personatges: aquí concretades en Anna i Olga. Hi incorpora, igualment de nou en el repertori i construcció de personatges de les seues comèdies, un nou tret: els personatges es refereixen a l'actualitat quotidiana i l'enciclopèdia recent de l'espectador, que els ha de situar generacionalment sense cap dificultat.

Des d'un punt de vista personal, el nostre autor aprofita moments de solitud, allunyat de la seua parella (físicament i civil, ja que estava separat aleshores), per desenrotllar teatralment aspectes de la vida sentimental. Parlem de *La primera...* i d'*Indian Summer*, que comparteixen aquests trets. *Indian Summer*, presenta, en canvi, una escriptura més moderna. Pel que respecta al llenguatge teatral, *La primera de la classe*, de data no tan llunyana, ha envellit. Tant és així que avui l'autor la construiria, segurament, amb una major dosi de tècnica de guió ci-

nematogràfic, encara que en respectaria l'estructura externa i el desenrotllament dialògic.

Es tracta d'una obra de personatges, en què la trama, única, lineal i acreixent, tan sols dosifica, mitjançant el·lipsis temporals-foscosc escènics i una mínima intriga (amb els finals en punta i algunes peripècies externes, com trucades telefòniques, entrades a escena, la preparació del llit...), la informació que es dedueix d'una conversa entre dues amigues de la infantesa. La primera part, a més d'elements de la faula, presenta, especialment Anna, la fotuda situació sentimental i les (no menys problemàtiques) relacions amb sa mare, que determinen una gran solitud. A la fi, apareix Olga, que la necessita. Quinze minuts més tard, ens trobem en la segona part; *in media res* es recupera el tema del problema d'Olga, enmig del primer enfrontament entre ambdues amigues. L'escena acaba en punta: Olga revela que l'anterior amant d'Anna, Jaume, la va deixar per ella. Trenta minuts després, en la tercera part, reprenen, amb un inici absolut, la conversa en un to semblant al de la primera part. El desconcert que causa el petó que es fan (en l'època, fou molt ofuscant) ajuda a preparar el clímax de la quarta part. Aquesta comença, igual que la segona i per marcar la simetria de l'estructura, *in media res*. Inclou el segon enfrontament amb temes que les impliquen més personalment. Finalment, Olga se'n va sense resoldre el conflicte i Anna, en un final tragicòmic, opta pel mal menor. L'estructura de quartet és una mica artificial, deutora més de la idea de simetria que d'una necessitat intrínseca. El tall entre les dues primeres parts està injustificat, el de les darreres permet ajornar el moll de l'escena final. Tant l'estructura interna de les escenes com el desenrotllament del diàleg resulten simples i repetitius. Les quatre parts s'inicien des de la calma per acabar en punta (uns finals que trobarem justificats pel mitjà televisiu en *Tardor perillosa*) i, dins d'elles, s'alternen els moments dialògics de tensió amb altres de serenor.

L'autor tria clarament Olga (de la qual ens recordarem en conèixer Aurora en *Indian Summer*) i l'opció vital i sentimental que suposa. Olga Cardener i Pons, de trenta-dos anys, casada, d'estudis superiors i d'àmplia cultura, gaudeix d'una excedèn-

cia i no té problemes econòmics gràcies als ingressos del seu marit. És una dona convencional (dos fills i un amant), integrada socialment i d'èxit. Enfront d'Anna, és femenina en el seu vestit i comportament, irracional, divertida, fascinant, inútil, però clarament triomfadora i feliç. Maternal, sensual, tendra, domina els registres femenins; llesta i imaginativa, sap com tractar els hòmens i com obtenir profit personal de tothom. Anna la considera dominant, d'èxit constant i permanent, sensible, irreflexiva, i que, tot utilitzant els altres, fa sempre el que vol. La seua relació amb Jaume (mer complement a la seua vida convencional) és d'enamorada i amb ell, davant de la intransigència d'Anna, fa de mare, d'infermera i d'amiga. El seu problema, triar entre Jaume o el marit, no el resol, l'ajorna, perquè la situació li agrada tal com està. Cal destacar també que, a més de controlar perfectament la seua vida per a ser feliç, Olga funciona com a mirall perquè Anna s'analitze i canvie, un paper important que tenen les protagonistes femenines en les comèdies de l'autor, generalment vers el protagonista masculí (aquí identificat en certa manera amb Anna).

Jaume és un personatge absent, alter ego de l'autor, que recull elements que tipifiquen els protagonistes de les comèdies de Rodolf Sirera (des del Bert de *Memòria general...*, fins al Pau de *Maror*, passant pel Daniel d'*Indian Summer*). Pertany a la mateixa òrbita que Anna, amb qui comparteix trets ideològics i distintius. Escriptor, poc destre en les relacions socials i amb les dones, no gaire bon amant, pertany als herois imperfectes i vulnerables que desperten la tendresa de dones com Olga, a la qual ha demanat de viure plegats tan sols perquè necessita una dona al costat.

Anna, de trenta-tres anys, ballarina, viu sola en la part vella de la ciutat en una casa com li pertoca, independent econòmicament i sense fills. Malgrat tenir una mateixa educació religiosa (recordem les dones en *Memòria general...*), una classe social i una infància semblants, representa un tipus de dona totalment oposat al d'Olga. Andrògina, pertany al tipus *progre* de la transició que entenia les relacions sentimentals principalment com de companys. Dura, controladora, pragmàtica, racional i

de principis fins a l'integrisme, és la primera víctima del seu caràcter. Aparentment forta, tampoc no ha reeixit en les relacions amb el sexe oposat. Olga la considera poc tendra, tímida, poregosa, mancada d'imaginació, infeliç, ingènua, vanitosa, afectada i insuportable. Anna no es fia gaire d'Olga però, encara que la censura, li té enveja perquè sap fer-s'ho amb els hòmens. Enfront d'Olga, pren decisions i per això en pateix les conseqüències. Anna patirà una catarsi al llarg de l'obra que la durà a traïr els seus principis per acceptar, a la fi, una cita amb un home casat, el mateix marit d'Olga, que no serà més que un pegat per a solucionar el seu problema. El personatge d'Anna, magníficament interpretat per Mercè Arànega en el muntatge català pel qual va rebre un premi (de la seua qualitat gaudiríem més tard en la M. Teresa d'*Indian Summer*), és tractat amb molta duresa per l'autor, que se'n venja, prenent clarament partit pel personatge d'Olga. Ambdues dones són les dues cares de la mateixa moneda, la forta és la feble i a l'inrevés, uns personatges complementaris (dues opcions vitals diferents) però arrodonits amb clars referents generacionals.

El gènere de comèdia, a més dels personatges generacionals, descansa en un espai tancat, urbà i domèstic, farcit d'aparells electrodomèstics, de la vida quotidiana actual, i en l'ús de l'humor. Un humor que és bàsicament situacional, que usa també els recursos que li proporcionen els mitjans de comunicació (telèfon, televisió), la rapidesa en els diàlegs reproductius i buïts; o, fins i tot, els acudits explícits o els malentesos. El color de l'humor, sobretot a l'inici, és amarg i no es rebutja el sarcasme. Aquest ús de l'humor i l'ambientació moderna requereixen una posada en escena perfecta en què la interpretació psicològica de dues actrius versàtils se sincronitze amb la precisió tècnica que el text requereix (s'amida fins i tot la durada d'un cigarret). Ens remetem a les acotacions (hi abunden les prosòdiques, les tècniques i les referides a la interpretació dels actors) per a demostrar el perfecte domini de l'escena (minuciosament descrita) i dels registres interpretatius.

L'opció que sobre la parella planteja l'autor és la d'anar marcant, la d'abandonar els discursos teòrics i utòpics perquè troba

un abisme entre aquests i la mediocre realitat, la quotidianitat que imposa la vida en parella. La crítica periodística va parlar de comèdia naturalista (Fàbregas, London, Benach); es va interessar per la tècnica del gènere (Máñez); destacava l'aspecte psicologista i l'acció actual (L. Barba), el gust anglosaxó, la relació amb W. Allen o la mirada contradictòria cap a les dones entre la misogínia i la fascinació (J. Casas), el to amarg o la presa (creiem equivocada) de partit de l'autor vers Anna (P. d'Olaguer).

El Príncep (1983-1984)

És la segona de les òperes escrites per Rodolf Sirera, ara sobre un tema històric universal i alhora valencià, que comparteix la funció social del seu teatre històric. Fou un encàrrec del músic valencià Amand Blanquer, tot i que mai no se'n va compondre la partitura. Malgrat ésser la segona òpera, es tracta d'una peça primerenca, tècnicament més acostada a l'obra de teatre que al llibret d'òpera, excessiva de muntatge i durada, desmesurada de quantitat de primeres veus, i que requeriria una adaptació a hores d'ara. Caldrà esperar a *El triomf del Tirant* perquè el domini de la tècnica del llibret d'òpera siga absolut en l'escriptura del nostre autor.

Obra molt cinematogràfica, parteix visualment del film *El proceso de Verona*, de Carlo Lizziani, la qual cosa justifica diverses imatges (entre elles, l'automòbil com a símbol de poder i la confirmació i posterior detenció de Mussolini pel rei), així com la situació temporal a la Roma dels anys trenta. Una ex-temporització, justificada en les notes prèvies, que remet al muntatge famós de Jonathan Miller (1982), que situava l'acció de *Rigoletto* a Nova York en l'època d'*El padrino*; igualment remet a les lectures sobre els Borja i per descomptat a *El príncep*, de Maquiavel. Enllaça internament amb el tema principal de l'autor, tan conreat en l'etapa, i externament amb la nova situació política des de 1982: la decepció que suposa la frustració del no-canvi del PSOE en arribar al poder. Respecte a les seues obres, recupera el tema de l'incest del *Plany...* i la relació amorosa platònica entre els dos germans. Tornem de nou a usos ex-

terns i epigonals del teatre èpic: teatralitat descarada mitjançant projeccions, anacronismes, fragmentació o l'ús del narrador, que conviuen amb tècniques contraposades per a barrejar diferents nivells de realitat escènica i per a introduir l'irracional. D'igual manera, la disposició escenogràfica remet a *Arnau*.

Una trama lineal, única i acreixent, respectuosa de l'*ordo naturalis*, estructurada en quatre actes (com *El triomf del Tirant*), però excessiva, que pretén contar massa històries de massa personatges i, a més, mostrar les seues relacions en escena: la història i la relació de Cèsar amb Alexandre VI (i la seua política familiar); la relació pública amb Maquiavel i la personal amb Lucrècia (amb la corresponent història d'amor); mitjançant escenes en les quals ocorren coses alternades amb altres que, amb l'ajut de les el·lipsis, inevitablement han d'introduir els nombrosos elements de la faula i el transcórrer històric i possibilitar, a més, els nombrosos canvis d'escenografia. Hi ha un error a destacar, del qual els germans Sirera aprendran per al futur: el protagonista s'ha de presentar al públic com més aviat millor (ho diran en les notes de la tercera òpera); aquí Cèsar canta en la quarta escena del primer acte (Alexandre o Lucrècia ho fan en la cinquena). L'òpera comença, doncs, en la quarta escena, tot l'anterior no és més que una introducció de la faula. Les escenes presenten una elaboració tancada i aïllada que dóna inevitablement una sensació estructural de suma de situacions, travada si de cas per l'obsessió simètrica que inicia i conclou les escenes, fins i tot sovint amb la mateixa mètrica. L'obra descansa en determinats moments fonamentals públics o privats (B), als quals s'arriba mitjançant situacions de transició o d'introducció que aporten elements de la trama i possibiliten els canvis d'escenari (A). El resultat dels quatre actes del clímax en seqüències és: ABA/BAB/intermedi/BABA/AB. En el darrer acte es trenca l'alternança per establir un ajornament del clímax final. Aquest quart acte, però, resulta el millor de tota la peça.

L'autor, que rebutja dramatitzar la llegenda negra, no judica els personatges, perquè mostra de forma expositiva i pretesament neutra uns fets històrics. Pren un partit positiu per Maquiavel i pels majordoms, però sobretot per l'ambaixador

francés, el qual representa el seu punt de vista (sincer, intel·ligent, coneixedor de la llegenda que el diverteix). De la família Borja, n'ofereix diversos punts de vista. Les informacions al respecte provenen de personatges secundaris o del cor en forma de comentaris. Agrupats en bàndols, malparlen el capellà vell, la monja vella, els criats, el cor i altres personatges secundaris; en canvi, benparlen els més acostats, el majordom i la majordoma, la priora i la novícia.

Els protagonistes tenen nom i cognoms i una referència històrica marcada, però estan vistos humanament. Des d'aquest punt de vista, l'obra no és més que la història de la davallada de Cèsar, de general dels exèrcits de l'església fins a presoner del nou papa. Enmig, trobem un Cèsar que, en morir son pare, no reacciona (sense individualitat interior, incapaç de decidir, feble, enfront d'una aparença exterior dura) i es paralitza, fins i tot ho somatitza per a esdevenir, finalment, un cadàver polític. Aquest és el tema principal: la paralització en l'ús del poder d'aquell que en un determinat moment històric en gaudeix completament, però que no actua. El tema secundari és la relació especial que l'autor estableix entre els germans Borja. Igual que els Ribera (*Plany...*), Lucrècia i Cèsar viuen un amor platònic que els uneix contra un món exterior hostil, ple d'exigències públiques, que els molesta. Ambdós, titelles al servei de l'Estat i víctimes de la seua condició familiar i moment històric, desconeixen l'amor vertader, i els seus matrimonis responen a decisions d'Estat. En l'acte tercer, escena cinquena, marcada com a irreal, descobrim la vertadera relació d'amor-odi de Lucrècia amb el seu germà, i el seu conflicte interior. Ella, a l'igual que desitja la seua companyia, el tem i, antitèticament, vol allunyar-se'n per ésser lliure. Alexandre VI és vist com més llest que el seu fill, amb una major personalitat, que s'autoconeix i que es distingeix perquè sap destriar la *res pública* de la *privada* (contràriament al seu fill). Voldríem assenyalar, finalment, el referent per a construir un personatge secundari inquietant i fosc en la figura de la infermera, que ens recorda la monja d'*El capvespre del Tròpic*.

Pel que respecta al discurs, cal dir que aquest està circums-

crit pel gènere, ja que les necessitats mètriques determinen alguns girs o mots arcaïtzants en una llengua sense dialectalismes. La informació dels passatges recitatius s'estructura en decassíl·labs blancs, mentre que les àries, les parts més reflexives portadores del punt de vista de qui les canta, presenten una major elaboració amb varietat d'estrofes, tornades i rimes. Els fragments en prosa se situen simètricament; són generalment fragments de discursos oficials (documents) i funcionen per a introduir informació oficial esbiaixada i permetre transicions escèniques. A l'autor l'interessa més la mètrica que la rima. Hi predomina el vers blanc i repeteix sovint les rimes assonants dels versos menuts. La polimetria del text s'utilitza per a canviar de tema, per a introduir un personatge, per a destacar un parlament o per a introduir solament varietat; també s'identifica amb un personatge o amb un recitatiu determinat. Alguns metres s'utilitzen simètricament en quadres, altres sols exclusivament amb el tema principal, com els de nou síl·labes.

La indumentària no fa tampoc cap concessió a la llegenda negra. Lucrècia vesteix discretament i de negre, en contrast amb son pare, de blanc. Els espais dramàtics exclouen els privats, tots ells són públics, immensos i tancats per a manifestar la inexistència de la privacitat en la família Borja. L'espai escènic, l'escenari a la italiana, ha d'ésser de dimensions molt considerables per a permetre els moviments escenogràfics o l'entrada de l'automòbil en escena. És important el disseny de l'espai escenogràfic, simbòlic pel seu referent arquitectònic (G. Craig), mitjançant tècniques com la perspectiva, el clarobscur (contrasten constantment els blancs i els negres), la fuga o les referències al futurisme (Chiricco), l'art feixista o l'art medieval. L'escena en determinats moments es transforma d'un realisme no gaire acusat a l'irrealisme i l'estranyesa. Això requerirà transformacions escenogràfiques (d'ogiva gòtica a vitrall, de vitrall a plataforma per a seure el papa; o els arcs de la catedral, que perden les cortines per a esdevenir vitralls practicables) i una il·luminació adient que complicaran l'execució de les indicacions textuais. Per a l'autor, aquesta òpera podria qualificar-se, més que com a teatral, com a cinematogràfica.

Funció de gala (1982-1985)

Rodolf Sirera va escriure *Funció de gala* tant per a demostrar-se com per a demostrar a la crítica i al públic la capacitat d'escriure peces de molts personatges, com per a aprofitar l'oportunitat que a tot autor se li obri en pensar en la possibilitat d'una producció pública. Segons deia l'autor en el programa de mà, aquesta obra és una comèdia d'intriga, «escrita en record i homenatge al teatre d'abans, d'ara i de sempre», un teatre de repertori d'«autors, fonamentalment espanyols, de finals del segle XIX, sobretot, de la primera meitat del XX, Benavente, els germans Álvarez Quintero, Muñoz Seca [...] obres de saló i tresillo», també obres de misteri en les quals el decorat formava part de la intriga, una acció amb entrebancs perquè un protagonista tímid arribe a un final feliç, amb uns quants morts per a animar. Una peça d'aparença fàcil, però de complicada elaboració que suposa un coneixement dels referents abans mencionats i un domini escènic sorprenent.

El tractament i l'abundosa trama, un cert exotisme i uns herois ultrapassats pels esdeveniments recorden *L'assassinat del doctor Moraleda*, amb el qual no comparteix ni la tècnica ni el final, ara, feliç. Amb *A l'Edén me'n vull anar* té en comú el barroquisme, l'humor i el to de revista. El muntatge de 1990 del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana reduïa els tres actes a dos i la comprensió de l'enrevessada trama es dificultava. En la República (bananera) de Valençuela (València, però també Libertònia en el muntatge de J. Leal), Fèlix, un cambrer de cabaret vol enamorar una cantant, Victòria. Tots dos es veuen embolicats en la trama política d'un colp d'estat. Després de moltes peripècies, s'arriba al final feliç: Fèlix aconsegueix «la Victòria», aquesta aconsegueix diners, el colp d'estat es frustra i triomfa la revolució. Un argument molt feble per a conduir una escena trepidant a partir del segon acte, plena de situacions mimètiques (sense obviar el ball o la cançó, perfectament integrats en la trama del primer acte), de successos fora d'escena, disfresses, malentesos, veritats a mitges i entrades i sortides de personatges en un ritme frenètic que mai no deixen l'escena buida.

Està estructurada en tres actes per tal de respectar les unitats de temps i lloc i de presentar tres decorats diferents. L'acte primer, interior, transcorre durant les darreres hores de la vesprada en el cabaret Sarah Bernhardt (com podria haver estat el de Rick en *Casablanca*); presenta el to de l'obra amb escenes mimètiques (que aporten dades de la faula a més de gaudi al públic), la trama amorosa i els personatges (que trobarem sobretot en el darrer acte), a més d'incloure el final sorpresa en introduir de sobte la trama política amb l'arrest de Trini. L'acte segon, exterior, transcorre al matí en la plaça pública de Valençuela; presenta la trama política, recorda l'amorosa i la previsió del seu entrellaç, a més de continuar el desgavell i les situacions mimètiques. L'acte tercer, de nou interior, succeeix durant la funció de gala en el corredor del teatre de l'òpera; les dues trames s'uneixen definitivament. Al clímax final s'hi arriba amb el reconeixement sorpresiu de tots els personatges (presentats prèviament). Finals dels actes en punta, i final absolut de *deus ex machina* amb els morts escènics corresponents al gènere. Al si dels dos primers actes, que segueixen la tècnica cinematogràfica, les escenes se segueixen formant un *continuum* com si es tractara d'un pla seqüència. L'acció avança lligant casualitats, com en el cinema, i dades de la intriga dosificada enmig de situacions mimètiques i humorístiques. No es tracta d'un teatre de situacions, sinó d'un teatre de successos (Spang, 1991) que, junt amb altres situacions, formen seqüències, aquí organitzades externament en actes aïllats, unitats elaborades amb una tècnica diversa (cinema el primer i el segon, vodevil el tercer) amb la funció natural de preparar el desenllaç final.

El nombre de personatges és «tan sols» de cinquanta-quatre, alguns dels quals tenen un clar referent cinematogràfic. A partir de *Funció de gala*, molts dels noms dels personatges de les obres de Rodolf Sirera es pronunciaran d'igual manera en català que en les previsibles edicions o muntatges que es realitzen en castellà. Molts palesen ara l'humorisme general, altres tenen una significació molt més àmplia, que o bé afecten la descripció del personatge (Fèlix, Fanny Deliri) o bé fan una referència extrateatral (Montserrat Santmartí, cantant d'òpera;

capità Tejedor...). El tret principal que caracteritza els personatges rau en l'adequació a l'estereotipus, el tipus o el rol que el gènere demana, a més del joc d'identitats falses (el cas de Trini, l'amanerat que resulta ser un guerriller revolucionari, marcat al llarg del text amb signes que indicarien la seua falsedat) per tal de facilitar el reconeixement ràpid (el prim, el baixet, el gros, els captaires, el capellà, el policia, la mare, l'acomodador, el president, etc.). El discurs i els trets de Donya Dora, la graciosa parella de Fanny (segona vedet), relacionaria la peça amb el sainet o la revista valenciana. Donya Dora representa la «veu de l'experiència» en l'anàlisi de les situacions i els personatges, que mostra un punt de vista diferent i organitzador del caos escènic.

El nostre heroi és Fèlix, maldestre, imperfecte i feble, que es defineix per la seua tímidesa. Un bon xic, entranyable, incapaç de la iniciativa de fer un petó a la seua enamorada; això no obstant, el veurem en situacions compromeses i sota diverses disfresses. Malgrat mantenir les constants del seu caràcter, Fèlix evolucionarà superficialment en prendre decisions i així podrà aconseguir el seu objectiu, la seua estimada «Victòria». La seua enamorada no és un personatge gaire individualitzat. Es tracta de la vedet jove, amb el tret de la bellesa per damunt d'altres. Encara que més espavilada, decidida i forta que Fèlix, és una bona xica, utilitzada i enganyada pels polítics. A partir de la segona escena del tercer acte, cedeix la iniciativa a Fèlix, el qual ha d'esdevenir l'heroi.

El nivell dialògic presenta una elaboració concordant amb el to humorístic de l'obra. Alguns personatges, els més genèrics (Dora, Fanny, Trini), empren un valencià de revista en els moments més àlgids; altres usen registres determinats (com el de la mare de Fèlix). Cal destacar els acudits elaborats en llengua anglesa o italiana. Escènicaament, les situacions es treballen per crear el ritme i el caos. En l'acte primer, això s'aconsegueix mitjançant dos espais definits, l'escenari i la resta del cabaret (en el prosceni i, per tant, com a continuació, es troba el públic) que funcionen alhora. En l'acte segon, un diàleg s'escolta per damunt de moltes accions que s'esdevenen al voltant i que, en

principi, no tenen res a veure amb el que escoltem. Es tracta (Abellan, 1983) d'un espai de representació amb un punt focal múltiple, i un punt de vista múltiple en l'espai dels espectadors. En l'acte tercer, l'escena s'organitza per successió de diàlegs i accions que a vegades coincideixen i provoquen malentesos, situacions compromeses o divertides. S'utilitzen, doncs, tècniques provinents del cabaret, del cinema (germans Marx), del vodevil, de la revista o del sainet.

L'humor es provoca de diverses maneres: funcionant contra el tòpic establert (l'humor s'aconsegueix en arribar a una solució, no esperable en les expectatives) o a favor del tòpic (l'humor s'obté en reafirmar les expectatives genèriques); igualment s'arriba a la comicitat per la via de l'absurd. Trobem, per altra part, humor situacional, de personatges, de diàleg, lingüístic, gags puntuals i recursos del vodevil (ritme, fora d'escena, entrades i sortides contínues, canvis d'aparença, etc.).

Les acotacions, igual que succeeix en el diàleg, mostren com l'autor pretén igualment trencar la il·lusió teatral en el seu terreny exclusiu. Un autor que domina perfectament la complicada fusteria teatral: la situació dels personatges, la sincronització d'entrades i sortides o el moviment escènic, i que a més introdueix tècniques cinematogràfiques en aquests gèneres tan codificats. L'homenatge al teatre es concreta no sols en la tècnica i els personatges, sinó també en el tema de *Funció de gala*, en la qual trobem al·lusions a la professió teatral, a la vida «envejable» dels actors i a la sospita constant que el poder té de la professió.

Tardor perillosa (*Caracteristiques*) (1985)

És la primera incursió de Rodolf Sirera en el món dels guions per a televisió, a partir de la forma dels dramàtics. El text es veurà determinat pel mitjà i la particular audiència i la idiosincràsia de TV3, per una part (és el cas de la tria dels personatges, entre altres factors) i, per l'altra, pel gènere, una història melodramàtica, amb ingredients d'humor i d'intriga. Titu-

lada primerament *Característiques*, feia referència als actors majors (especialment a les actrius) que fan papers de caràcter (Portillo, 1898). El títol televisiu deixa de banda els actors per a referir-se a la relació que s'estableix entre la trama i els personatges amb l'oratge (i l'estació) que veurem més avant. *Tardor perillosa* és un encàrrec (inèdit) de TV3 per a una sèrie de tretze dramàtics d'una hora de duració d'escriptors (no pas guionistes) amb un cert renom. Emés per televisió, va gaudir d'una producció i una realització dignes, amb rodatges exteriors inclosos. La sèrie i, suposem, el capítol (interpretat per J. Serrano, M. Salvador, P. Garsavall i M. Alcañiz) van agradar molt.

La peça desenrotlla personatges d'altres obres de Rodolf Siera: Montserrat Sanmartí prové de la cantant d'òpera homònima de *Funció de gala*; Lluís August és el descendent de la família Sagrera d'*El capvespre del tròpic*, un parent autònom que no recorda ben bé els orígens de la seua nobilitat. A més, remet externament a altres obres. El nom del balneari i l'orquestra de velles s'extrauen de l'espectacle *Orquesta de señoritas*, de J. Anouilh, dirigit a València per A. Díaz Zamora (a qui es dedica el text).

La forma de *Tardor perillosa* és la d'un dramàtic per a televisió. Diverses converses expliquen la falla. Carolina, una dona de seixanta anys, que passa estades al balneari regularment, en tornar-hi aquesta vegada s'adona que, inesperadament, també s'hi troba l'objecte del seu odi vital: Montserrat Sanmartí (malalta del cor), la qual li va furar el marit fa vint anys. La coincidència de les dues dones, la conjunció d'altres personatges secundaris junt amb altres fets desencadenaran una sèrie d'expectatives i una acció, el resultat de la qual serà la mort de Montserrat Sanmartí i el triomf venjatiu de Carolina.

Dividit en quinze escenes, les quatre primeres presenten els personatges abans de sopar en el balneari. La dosificació de la informació continua durant el sopar (sis escenes següents) fins a l'acomiadament per anar a dormir. Les cinc escenes restants mostren com Montserrat Sanmartí mor d'un atac de cor a causa d'un esglai produït per una ombra que ha entrat a la seua habitació, i com l'endemà Carolina abandona el balneari. Higini, però, que creu que tot ha estat una coincidència, des-

cobreix, en caure a Carolina un retall de diari, la coneixença prèvia que aquesta tenia de l'arribada al balneari de M. Sanmartí, en un final obert. Sota l'aparença de la quotidianitat i la manca d'accions escèniques embolcallada en buida xerrameca, la venjança es produeix netament. Cal destacar la creació del clímax i la construcció de la intriga a partir d'aquesta aparent superficialitat, així com l'ambigüitat i el desconcert general, un desconcert que iguala l'espectador amb el personatge d'Higini.

Tècnicament, hi predomina l'inici de les accions a partir d'una introducció cinematogràfica (contemplem una acció, un pla general ens situa, o un record o un personatge secundari ens hi introdueix). Els finals seran generalment en punta, com demana el mitjà, deixant en suspens les expectatives obertes. El ritme creixent s'aconsegueix amb l'alternança de les diferents subtrames, dels llocs privats amb els públics, amb la segmentació de la trama, i sobretot amb la dosificació informativa de la intriga.

Els personatges protagonistes volten la seixantena i entren de ple en la casella de «característics»; aquest és un tret en comú que permetrà a l'autor una fotografia crítica dels interiors de la professió teatral: els orígens de les nissagues, els embolics, les enveges, les malifetes i les venjances. Carolina és la protagonista del dramàtic; amb una biografia típica de filla d'empresari teatral, tragina un odi irracional i visceral des de fa més de vint anys vers Montserrat Sanmartí, amb qui comparteix el sentiment de solitud en la vellesa. Carolina és la portadora dels temes discursius de la peça (amb la major densitat): el tema de la parella i el de la mort, a més de personificar el tema central de l'odi, de la maldat en la vellesa, d'una rancúnia guardada tota la vida que, a la fi, es resol i, una vegada resolta, sols resta el buit. Mai no coincidirà en escena amb Montserrat Sanmartí, la víctima, més jove que Carolina i cantant d'òpera, la qual està configurada físicament a la manera de Joan Collins (en el text, és clar). Fins i tot viu amb un amant de vint-i-cinc anys, Xavier, a qui acomiada i que s'incorpora així a la nòmina de sospitosos. Malalta, vella, sola i sense fills, pateix la mala sort dels darrers temps i la seua decadència.

Rosalía, l'amiga de Carolina, funciona com a ajudant i secundària còmica formant parella amb Higiní, el seu marit. Amb una mirada, tòpicament, arran de terra, destaca per la seua lleugera vulgaritat i un ús dialògic descarat. Higiní resulta el personatge més interessant, amb un 25 % del text. És un secundari redó que, com hem dit, funciona en personificar la mirada de l'espectador (Kerbrat-Orecchioni, C. parla de la figura del representant de l'espectador en escena; Bobes, 1992) totalment desconcertat. Escolta els altres personatges i, inicialment deficient com l'espectador, acabarà sabent més que ningú. A més, realitza clarament funcions d'autor, com ara enllaçar personatges o resumir la trama. Molt ben tractat per l'autor, culte (fins i tot coneixedor de la cultura popular), amable, amb curiositat intel·lectual, configura el tipus d'home a l'ombra i al servei permanent de la seua muller, una relació que és, sobretot, humorística.

L'ambigüitat se centra en un personatge tractat positivament per l'autor i amb aparença de gigoló, Lluís August Sagrera, el tercer marquès del Puig d'Antella. La seua presència en el balneari sembla casual, però el personatge mostra un coneixement profund de la vida pública de Montserrat Sanmartí (malgrat no saber ostensiblement la seua presència). Expert en joies, distingeix les falses (les que porta Montserrat Sanmartí) de les verdaderes i es posa al corrent de l'odi de Carolina cap a Montserrat. Aquestes dades el fan sospitos de l'incident casual (o no) de la mort de Montserrat Sanmartí, ja que podria ésser l'ombra de l'habitació. Molts personatges, però, podrien ésser sospitosos o còmplices, atesa l'ambigüitat del succés en el qual els mòbils podrien resultar múltiples: robatori, venjança o casualitat. En la versió televisiva, no pas en el text que és més ambigu, s'explicita quasi de manera absoluta la culpable venjadora mitjançant recursos visuals. Una figura que pren importància textual és la del barmán, el secundari sense nom propi que més parla, i que relaciona els personatges desconeguts amb l'esfera dels protagonistes (Ll. August amb Higiní, la senyora amb Xavier).

Genèricament, es juga amb els mecanismes de la comèdia de situació i amb les coincidències o incompatibilitats espai-

temps amb dosis d'humor. El suspens es crea a partir de l'ambigüïtat del discurs (finals en punta, frases determinades que semblen aportar pistes), d'obertures de falses expectatives o mitjançant l'elisió de fragments de converses o d'espais visuals reflectits per la càmera. A tot això cal afegir la importància que el fet de transcórrer el temps té en la tercera part, la de l'acció.

L'humor descansa en el text o en personatges com la parella Higiní-Rosalía, però també incorpora acudits visuals sols justificables pel mitjà. Les acotacions formen part del caràcter general de l'obra. La dosificació d'informació en el diàleg també ocorre en el nivell didascàlic. Les acotacions són pensades no sols per al mitjà (es marquen posicions de càmera, ràcords, trets dels plans i es determinen dues escenes mòbils mitjançant l'ús del *tràveling* o amb el seguiment de la càmera), sinó també per a poder ésser llegides. Igualment funcionen segmentant el discurs: la inclusió d'una acotació segmenta el text i estableix una pausa en la lectura (correlat amb l'espectacular) que l'autor aprofita per a canviar els interlocutors, el tema o la direcció de la conversa.

Finalment voldríem destacar el paper de l'oratge en *Tardor perillosa*. És un oratge simbòlic en relació amb els personatges. Evidentment i coherent, l'home del temps és Higiní. L'acció conclou en acabar les pluges i la tempesta de la tardor i sortir l'arc de Sant Martí (és clar!). Una tardor que, per tempestuosa, pot resultar perillosa. Però, a més, l'acció es veu acompanyada en el desenvolupament de la trama per efectes lumínics causats per la tempesta; fins i tot la casualitat que desenllaça l'atac de cor de la víctima depén d'aquest meteor. El balneari és un lloc de plaer per a ésser gaudit en una altra estació, igual que ocorrerà en *Maror*.

La princesa del desert (1986)

Es tracta de l'única peça de teatre infantil en l'ampli repertori de Rodolf Sirera. Partia de l'encàrrec d'un conte infantil d'Emili Soler per a compondre, junt amb els d'altres autors, un llibre objecte il·lustrat que mai no es va realitzar. El resultat és

A través de la porta de vidre (tres històries al preu d'una), una narració inèdita que parteix d'una història real: l'existència d'un armari amb un fons tapat en la casa dels pares dels germans Sirera. *La princesa del desert* s'hi incloua d'una manera autònoma. Té com a referència textual *El somni de Bagdad*, de J. M. Benet i Jornet, i les pel·lícules d'aventures ambientades en el desert.

L'acció tòpica descrita en les vuit escenes, titulades i determinades perfectament, s'estructura en tres nivells diferents (com si es tractara de nines russes, tal com s'havia de confeccionar el llibre objecte). El primer nivell, el realista, mostra la ficció teatral com la realitat d'una pel·lícula en present i inclou l'escena primera i la vuitena (rèpliques 195-207) i la resta de nivells. El segon nivell mostra la trama de la ficció teatral, el passat del primer nivell, i inclou les escenes 2, 4, 6* i 8*, segmentades pel tercer nivell. Constitueix un veritable conte meravellós (Propp, 1974) d'una sola seqüència que segueix l'ordre fix requerit. El tercer nivell emmotlla diverses narracions escenificades mitjançant diverses tècniques (amb clara funció pedagògica: ombres de titelles, titelles de titelles, o actors disfressats) en les escenes imparells; la 3 introdueix la faula, la 5 i la 7 tenen una funció simbòlica. Conté uns personatges que, llevat de Gro, no són humans, un estil que remet a l'estil ampullós de la contística del gènere, i un temps detingut. En les escenes marcades amb asterisc (*) trobem transgressions del segon nivell cap al primer. El fet de no finalitzar l'escena 7 provoca una transgressió en l'escena 8. Els tres nivells palesen també una sistematització escènica:

nivell 1: realista, en present	1				8
nivell 2: ficció, en passat		2	4	6*	8*
nivell 3: narracions escenificades			3	5	7

(Els asteriscs indiquen transgressions del nivell 2 a l'1.)

És un experiment, en concordança amb la seua obra per a adults, no tan complicat com sembla, ja que segueix el sistema clàssic de plantejament (escenes 1-4, que obrin els tres nivells i engeguen l'acció), nus (escenes 5-7) i desenllaç (escena 8) menat per Nabih. Aquest personatge és el vertader fil conductor,

ja que sempre és present en escena (a partir de la quarta), que suavitza el caràcter fragmentari (i alternant) dels nivells, conta tot el segon nivell i les escenes 5 i 7, organitza l'acció, les transgressions entre els nivells i la il·lusió teatral, i en garanteix la comprensió global, omniscient com és. És un personatge amb una gran funció textual que, a més de protagonista, incorpora tants trets positius de tota mena que esdevé sobrehumà.

Els personatges, que segueixen els referents d'*Els contes de les mil i una nits*, s'organitzen mitjançant mecanismes de provat funcionament: parelles complementàries i dicotòmiques, protagonistes i antagonistes, ajudants..., una organització que faria les delícies dels amants de l'aplicació de qualsevol dels sistemes actancials. Dels personatges, caldria destacar, a més de Nabih, Laia, la protagonista que al remat pren la decisió que l'autor creu correcta: l'opció personal de restar, malgrat el lloc social que li correspon, amb el seu poble i gaudir de la felicitat d'una vida tranquil·la amb els seus. També cal assenyalar el fet que l'autor rebutja la concepció clàssica de l'heroi autosuficient: els diferents objectius que s'estableixen en l'acció són distribuïts democràticament entre diversos personatges (Ismail, Omar, Laila) que treballen en equip per a una mateixa meta.

En les escenes de mimesi, hi destaquem la del mercat (6), en la qual el registre col·loquial de la llengua s'empra amb gran vivesa. Igualment cal destacar l'ús humorístic que del diàleg fa Abdul. En el camp de les idees, l'obra mostra com a positives les següents postures morals: per a regnar cal ser digne de fer-ho; és positiu passar desapercebut, ésser altruista i conseqüent; es potencia l'autoestima i altres valors com l'honradesa, la justícia, el valor, la fortalesa, la fidelitat, l'obediència i el respecte. Castiga, però, l'enveja, l'ambició, l'altivesa, la violència, la guerra, i l'actuació interessada. El tema del nacionalisme presenta tres postures diferents: l'oficial d'Omar («no podem abjurar del nostre poble»); la de Nabih, l'apàtrida; i finalment, la humana de Laila, la qual valora el lloc que s'estima per damunt del de naixença. La postura nacionalista de Laila va lligada a la seua opció vital i a la temàtica de les peces per a adults de l'autor. L'espectacle està garantit; senzill,

incorpora trucs i diverses tècniques escèniques que s'expliquen en la primera edició, clarament dirigida a l'aprofitament pedagògic del text.

Números de pallassos (1986)

El mateix any que *La princesa del desert* trobem aquesta peça breu escrita per a ésser llegida que continua la tradició experimental d'aquest format breu, de caràcter conceptual i abstracte, en la producció de Rodolf Sirera. L'autor, amb referència a les peces breus en general, afirma que «Aquestes obres permeten plasmar situacions o idees fugaces, desenvolupar, per mitjà d'un diàleg, un tema, encara que tangencial, interessant per a l'autor en un moment determinat, o, fins i tot, prescindint-ne de les exigències escèniques, realitzar determinats exercicis d'investigació en el camp del llenguatge» (R. Sirera, 1980: 124).

Aquesta obra, nou homenatge implícit a Joan Brossa, s'inicia amb una cita inventada del pallasso nord-americà Groc, personatge imaginari d'un acudit de Groucho Marx. D'aquest referent de ficció en pren l'autor l'estructura i el contingut de la peça. Hi ha tres parts de cinc moments cadascuna, titulades: «Persecucions», «Caigudes», i «Cops», les tres constants de la comicitat dels pallassos amb un «Acomiadament» final.

Els diferents moments contenen una descripció sintètica que es pot relacionar d'alguna manera amb el títol de la part en què s'inclouen. Ni els personatges són pallassos, ni les descripcions són còmiques, ni les tres constants ho són en el sentit que s'espera. Mantenen, això sí, el to general decebut sobre la condició absurda de l'existència humana.

Les *persecucions* es realitzen sobre individus genèrics amb un caràcter verbal, no pas físic. Són sentències, deures, afirmacions o dogmes que recauen sobre les vides dels individus; una sèrie de veritats, manaments o deures morals que persegueixen mentalment els individus i que s'estavellen amb aquests i la seua circumstància vital, i mostren així l'absurditat de la vida humana.

Allò que cau en les *caigudes* són objectes quotidians que re-

meten ràpidament a la nostra enciclopèdia (fulla, cera, barret, pistola, gota de semen) relacionats amb un àmbit humà en una situació fotogràfica i sintètica que resulta absurda. Totes les caigudes menen inexorablement al silenci.

Els *cops* no són físics (el primer sí, però de forma casual) sinó morals, amb un significat comú d'acomiadament, de l'adéu a quelcom: a la vida, a la parella o al treball. Uns cops, però, que no canvien la vida aïllada dels individus.

En l'*acomiadament* els personatges sí que són la parella August i clown. Aquesta part té una incidència en tot el conjunt anterior: la rèplica sarcàstica d'August sobre l'obligació d'haver-hi quelcom que justifique l'harmonia de l'univers.

QUARTA ETAPA (1986-1994)

CONTEXTUALITZACIÓ I GESTIO TEATRAL

RODOLF SIRERA COM A GESTOR TEATRAL (III)

La darrera etapa com a gestor teatral de Rodolf Sirera s'inicià el març de 1990 com a director del Teatre Principal i va finalitzar el gener de 1993. Va ésser nomenat per Antonio Escararé (conseller de Cultura) essent director de l'IVAECM Ricardo Muñoz Suay. La seua missió, a més de dirigir el Teatre Principal, consistia a ajudar a reorientar el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana que llavors dirigia Antoni Tordera. Als tres mesos, és nomenat gerent delegat dels teatres de l'IVAECM i controla de nou tot el teatre públic valencià. Els dos objectius es van acomplir, però de nou l'aplicació pràctica de les idees de gestió de Rodolf Sirera van ensopegar amb un mur, que ara era interior. Les relacions amb els seus superiors es van deteriorar fins al punt que el 7 d'octubre de 1992 va presentar la dimissió, que féu efectiva el gener de 1993, i va abandonar, almenys fins ara, la gestió pública del teatre valencià. Com a personal de l'Administració, va ocupar el càrrec de cap del Servei de Promoció Cultural i Mitjans Audiovisuals de la Conselleria de Cultura entre 1993 i 1995; ara en té l'excedència.

Com a conclusió d'aquest apartat, afegirem que Rodolf Sirera és el responsable ideològic del disseny de la política teatral del PSOE al País Valencià des de l'inici de la gestió socialista, així com gestor de bona part dels seus dissenys. L'aplicació de la teoria de Sirera es veié obstaculitzada per la realitat i els interessos polítics. De la idea inicial d'un centre dramàtic dina-

mitzador es va passar a un de productor sense competència privada. Del projecte global per a tot el país, unificador i integrador, a la concreció hi ha un gran abisme, com va reconèixer ell mateix (R. Sirera, 1989a: 49).

LA PRODUCCIÓ LITERÀRIA

Com déiem en l'anterior etapa, la creació de l'IVAECM (1986) i el CDGV (1988) suposen la concreció més important d'infraestructures teatrals de l'acció política del PSOE al País Valencià, unes infraestructures que obrin expectatives per a qualsevol professional i, per descomptat, per a un autor dramàtic en català a València. Expectatives, malgrat la importància de l'autor, que no van incidir en una millor (i major) difusió i connexió amb el públic valencià, fet motivat en part per l'absència d'interés en el suport a la figura de l'autor, cosa que sí que van fer les institucions del Principat en la mateixa època i ara en recullen els fruits: una cartellera envejable, el salt a Madrid dels autors, una professió que no coneix l'atur i un públic fidel que augmenta dia a dia. Probablement, Rodolf Sirera va resultar víctima del fet d'ésser artífex i gestor de la política i els seus interessos com a autor se'n van ressentir. Aleshores es munten *Funció de gala*, o l'òpera *El triomf de Tirant*, però sense traure el profit social exigible, prova del que diem és l'audiència teatral cada vegada més castellanitzada en la ciutat de València que desconeix els seus propis autors, els quals cada vegada són més allunyats de la seua societat (R. Pérez, 1994c).

A la consolidació d'infraestructures al País Valencià, cal sumar-hi explícitament la nova política teatral al Principat de què parlàvem (hi ha més factors que cal tenir en compte, però; vegeu Gallén, E., 1994), que determinarà el ressorgiment de textos en general i, pel que ens respecta, d'obres signades de nou pels dos germans Sirera, els quals en la quarta etapa recuperen l'escriptura conjunta. Però, com déiem, les posades en escena,

malgrat que són públiques i normalitzades, no van resultar gaire satisfactòries fins a l'any 1996, amb l'estrena de *Maror* (R. Pérez, 1996). En el terreny personal, caldria destacar l'estabilitat que suposa el nou matrimoni de Rodolf Sirera amb la ballarina i coreògrafa Rosángeles Valls el 1989.

Aquesta darrera etapa mostra la maduresa absoluta dels germans Sirera (i especialment de Rodolf) en l'art de l'escriptura teatral per aconseguir el projecte artístic que es proposen en cada moment. Les dues línies inicials (les obertes en la primera etapa) aconseguixen acoblar-se precisament i total ara amb la conclusiva *La caverna*. L'etapa, un moment veritablement dolç, s'inicia apoteòsicament amb dues obres fonamentals: *Indian Summer* i *Cavalls de mar*. Enmig, hi ha un gran treball que va des de l'acabament de la segona trilogia històrica, un fum de versions i adaptacions escèniques, una magnífica òpera i, finalment, dos epílegs, entre ells l'èxit de *Maror*.

Alguns dels trets d'escriptura de l'etapa són: incidència en fórmules genèriques des de vessants personals i agosarats, investigacions sobre l'espai i el temps, obertura a altres mitjans de comunicació i usos de llenguatges artístics aliens, complicació deliberada de l'escriptura conjunta amb diferents nivells i ficcions interrelacionats i avanços en la tècnica d'unir escenes des de l'escriptura cinematogràfica o mitjançant la «tècnica de les dissol·lències» cap a la imperceptibilitat dels talls.

UN INICI APOTEÒSIC

Cavalls de mar (1986) i *Indian Summer* (1987)

Tant *Cavalls de mar*, escrita en col·laboració amb J. Ll. Sirera, com *Indian Summer*, en solitari, inicien la darrera etapa d'escriptura dels Sirera i el que podríem anomenar la seua escriptura actual. Ambdues obres tenen trets constructius en comú, tal com afirmàvem en un anterior treball (R. Pérez, 1991), que ara seguim. Hi ha trets constructius que poden semblar nous, però que s'han estat assajant des de l'inici més abso-

lut, tal com hem vist. Ara, però, tots aquests trets (l'escriptura cinematogràfica, la fragmentació temporal, els experiments temporals o espacials o la dramatització sota diversos punts de vista) es dominen i s'integren perfectament en els propòsits puntuals de cada peça, teixint fons i forma, experiment i contingut en una redona obra d'art.

Les dues obres són comparables des del punt de vista de l'escriptura, tenint en compte les diferències tant temàtiques com de funció social o personal. *Cavalls de mar* és una obra històrica que inicia la segona trilogia dels autors. Representa un teatre històric que, com es veu, mai no abandonen els germans Sirera, ja que no el limiten al fenomen general sota el qual l'inscrivíem en la primera etapa. La peça comprén un període de trenta-un anys, en situar l'acció entre el 1907 i el 1938. Focalitza el rerefons històric en una família i el seu cercle d'amistats, per mostrar determinats individus i sectors socials en moments clau de la història recent del País Valencià amb la intenció de comunicar, l'autor, la seua visió d'aquest moment precís. Això li permet de tractar temes específics al voltant de l'aspecte històric, com ara el cinema valencià i la figura de Vicent Blasco Ibáñez junt amb altres que també afecten *Indian Summer*. Els personatges caracteritzen igualment l'obra, en nombre, vint-i-quatre, i en qualitat, uns personatges redons que romanen estables i amb una configuració que no afecta l'estructura textual, la qual sí que és afectada, com veurem, per la concepció espacial.

Indian Summer és, al contrari, menys pretensiosa. No crea un món sobre el qual opinar, sinó que experimenta amb unitats mínimes d'acció, personatges, espai i temps. Tan sols tenim una situació, un incident essencial, en paraules d'Elder Olson (1961), que varia al llarg de l'obra amb tres personatges en un espai privat i estable amb un final obert. Aquest és el fruit, en gran part, de la sintetització de moltes de les possibilitats obertes en *Cavalls de mar*.

El primer dels trets en comú és la perfecta adequació de la trama als propòsits de l'autor. *Cavalls de mar* mostra una trama episòdica i descriptiva que permet salts temporals entre els di-

ferents esdeveniments (especialment seleccionats) de manera que no absorbesquen tot el protagonisme i deixen pas a la resta de teatralitat de l'obra (construcció, temes, personatges, l'espectacle...) i a l'opinió de l'autor. En *Indian Summer* ocorre el mateix: s'escull la mateixa trama descriptiva (que ja no és episòdica) perquè les necessitats internes així ho aconsellen: l'autor vol experimentar una sola situació que repeteix variant sobre si mateixa i, per tant, la trama no pot avançar causalment. En aquest aspecte difereixen en el que Levitt (1971) anomena «punt d'atac». Coherentment amb la falla, *Cavalls de mar* el situa a l'inici (la primera situació és l'única en el temps real) per mostrar els diversos moments històrics que se succeiran sota la unitat de lloc. En canvi, *Indian Summer* el situa a la fi, per mostrar la influència del passat (tot el procés de gestació de la novella) en el present (la situació final). La concentració de personatges, la unitat de temps i de lloc redunden en aquest esquema. La unitat la determina el personatge masculí. En canvi, i seguim amb Levitt, com que les dues peces pretenen, cadascuna a la seua manera, diluir els límits entre la ficció i la realitat, trenquen la «lei de continuïtat» només començar: en ambdues la segona situació talla qualsevol indici de presenciar una lectura o representació «normal».

L'elecció de la trama en les dues obres es determina per factors interns. En *Cavalls de mar*, la construcció es justifica si considerem que tot allò que succeeix a partir de la segona situació fins quasi al final de la darrera són els records del protagonista en els instants previs a la mort (cosa que sols sabem a la fi). Per tant, aquests records poden ésser, i ho són, immotivats, fragmentaris o repetitius. En *Indian Summer* la justificació prové en considerar que el personatge masculí escriu una novella de la qual és el protagonista. Barreja, així, diferents nivells de realitat i ficció que possibiliten els diferents moments d'escriptura.

La fragmentació de la trama (ja la véiem en *Plany...* o en *Memòria general d'activitats*) produeix un efecte de construcció aïllada que és més aparent que real. L'aparent fragmentació es dilueix per una atapeïda xarxa autotextual (Dallenbach, 1976) que afecta qualsevol element de l'anàlisi teatral i produeix una

gran cohesió (que impossibilita l'alteració de la trama, que és el veritable muntatge) en els textos i un ritme espectacular brillant. La xarxa autotextual es basa en una sèrie de relacions (o rècords cinematogràfics; Burch, 1970: 19) en tots els nivells, que configura un teixit d'anàfores de tot tipus. Les més abundants són les intrareferencials (seguim la classificació de De Toro, 1987, per l'alt grau autotextual que els textos contenen). També s'hi detecta alguna situació que s'inscriu en el tipus d'anàfora extrareferencial, com és el cas de la seqüència 17 de *Cavalls de mar*, que cal considerar anterior a la trama.

L'ús del punt de vista facilita el pas d'una situació a una altra. En *Indian Summer*, Daniel ho focalitza tot: decideix quan s'ha de canviar de situació i fins i tot els trets distintius que configuren els diferents personatges femenins, perquè Daniel no és altra cosa que el desdoblament de l'autor que, a la vegada, protagonitza una novel·la que escriu. En *Cavalls de mar*, el punt de vista recau en un element no antropomòrfic com és la casa homònima, que funciona com Daniel i constitueix el «ressort dramàtic» (Canoa, 1898: 115), el qual fa canviar de situació i avançar l'obra.

Hi trobem, també, una perfecta dosificació de la informació al llarg dels textos que afecta l'acció, el mode de considerar-la (ja siga ficció o realitat) o la caracterització dels personatges. Igualment trobem la situació de les claus interpretatives al final de les obres que tanca (no totes, en el cas del final obert d'*Indian Summer*) les diferents expectatives obertes. De manera semblant, hi ha una gran preocupació pel muntatge de les diferents parts: els temps i les pauses s'amiden amb la finalitat de considerar textualment el ritme espectacular. Per tot això, l'absència d'una trama causal no és cap obstacle per al resultat final, ans al contrari.

Sobre els trets constructius dels personatges ja hem apuntat alguna cosa: són nombrosos i estables, sense modificar-los segons el nivell de realitat o ficció en *Cavalls de mar*; mentre que, en *Indian Summer*, són escassos i hi varien de configuració, tenint en compte els dos nivells de l'obra. El nivell real (la darrera situació) configura una M. Teresa i un Daniel comple-

tament diferents al nivell fictici (tot l'anterior) que, a la vegada, ens mostra els personatges femenins (hi podem apreciar subtilment fins a tres configuracions de la mateixa M. Teresa) i el mateix masculí sempre a través de la mirada de Daniel, a vegades autor de la novel·la, a vegades personatge. Aquesta focalització del protagonista en el nivell de ficció ens informa del caràcter d'escriptura que tot allò que llegim o veiem adquireix.

Els dos textos, però, mantenen alguns trets constructius comuns en aquest capítol, sobretot pel que respecta al paper que els personatges femenins tenen respecte als masculins: una funció bàsicament especular (un ús, que prové de la psicoanàlisi, generalment femení que es remunta als orígens, així a Empar Ribera o a *Memòria general d'activitats*). Les dones inciten el procés d'autoconeixement i d'enfrontament amb la realitat d'uns protagonistes masculins igualment esbiaixats: incapaços per si mateixos de fer-ho a causa de la seua indecisió, covardia, allunyament de la realitat i, sobretot, caracteritzats per una pregona inhabilitat per a relacionar-se amb el sexe contrari. Aquests trets s'aprecien en el nivell dialògic, ja que no dominen el discurs o ho fan més deficientment que els personatges femenins; les dones els trauen d'embolics nombroses vegades. Des del punt de vista escènic, es produeixen en ambdues obres transgressions que afecten els personatges, els quals en determinats moments romanen en escena com ombrejats, en una situació espai-temps diferent d'aquella que nosaltres presenciem.

Si difereixen, evidentment, respecte al temps de la història, coincideixen, però, en el temps de l'acció, que rep un tractament similar. Tan sols tenim una situació en temps real. En *Cavalls de mar* es tracta de la primera que, finalitzada en punts suspensius, obri tota la resta: un gran *flash-back* no continu, ple d'anticipacions i el·lipsis que fan progressar temporalment l'obra a partir sols del segon gran episodi, per tancar-se, finalment, en la microsituació final. En canvi, en *Indian Summer* la situació en temps real se situa a la fi, mentre que tot allò precedent pertany a un temps subjectiu que no avança, encara que varia sobre si mateix.

En ambdós textos es respecta la unitat espacial. *Cavalls de*

mar, però, presenta una experimentació espacial (obviada, com tants trets de l'escriptura de Rodolf Sirera, en el muntatge de Flotats, i afegida tècnicament a l'espectacle de *Maror*), delicadíssima, que la converteix en la protagonista vertadera de la peça. L'espai té vida pròpia, és un ecosistema que funciona com a vertader continent mental. A més, dóna títol a l'obra i a una de les seues parts. És un espai simbòlic que es lliga als projectes vitals de les seues habitants femenines i que, com tot en l'obra, ens és mostrat de forma progressiva (la primera situació, com a mostra, pretén presentar més l'espai que el protagonista). Però allò més sorprenent és que, sent únic, varie en escena. No sols contemplarem diverses parts integrants sinó que el veurem transformar-se en escena com entre el final de la seqüència 12 i l'inici de la seqüència 14. D'aquesta manera: al final de la seqüència 12 veiem uns finestrals sobre unes cortines (no sabem de quina habitació es tracta), ens trobem en el carrer mirant des de l'exterior a l'interior de la casa; en la seqüència 13, veiem les cortines en el fons de l'escenari, hem fet un «ràcord en l'eix» perquè ara mirem des de l'interior a l'exterior; en la seqüència 14 es descorren les cortines del fons i sabem que ens trobem en l'habitació essencial de la casa per a Violaine, la sala de ball. La casa, *Cavalls de mar* o *Les hippocampes*, és la veritable protagonista del pas del temps de la societat valenciana i produeix un gran efecte de cohesió textual, de manera que l'obra finalitza amb l'ensorrament de la casa (i tot el seu món). A més, cal considerar el caràcter d'exterior que té la peça, ja que moltes escenes transcorren a l'exterior de l'edifici (la façana del qual contemplem al fòrum), mentre que *Indian Summer* ho és d'interiors.

Discursivament, també comparteixen trets en comú; és el cas de la configuració dels monòlegs, un tret que afecta les peces més personals de l'etapa, sobretot *La caverna*. Cap dels monòlegs no es presenta de forma tradicional, és a dir, com a monòlegs. N'hi ha, però, de dissimulats. El més habitual resulta la utilització del recurs de la veu en *off* (que pot correspondre o no al personatge en escena) que interpella un personatge present en escena (en forma de rèplica extreta d'una cadena dialògica, en forma de carta, en forma de lectura, mitjançant

l'ús del gramòfon...) en un espai de ficció diferent o l'estatus de ficció o realitat del qual es deixa en suspens. També hi trobem diàlegs truncats. En *Indian Summer*, els monòlegs, a més, barregen destinador i destinatari per redundar en la confusió entre Daniel i els seus personatges, amb un major ús dels malentesos o els noentesos. De tota manera, els monòlegs tenen les mateixes funcions textuais: tallen la successió de situacions, distancien l'espectador i aporten claus i informació sobre com entendre el que llegim o veiem.

El diàleg comença a adquirir una gran autonomia. Allò que es diu pot obrir una nova situació de diferents maneres. En *Indian Summer*, a més de repetir un fragment de diàleg en una nova situació espai-temps, també es modifiquen els destinadors i els destinataris sense cap pudor. Igualment hi apareixen el que hem denominat «rèpliques metadiscursives» (ja presents en *Memòria general d'activitats*), les quals, escrites amb molta subtilesa, ens informen del caràcter d'escriptura del que llegim o veiem sense interrompre la cadena parlada, alhora que produeixen un efecte similar al dels monòlegs.

El nivell didascàlic, com és habitual en l'autor, que el considera una peça amb el discursiu, manté el lector en la indeterminació sobre la consideració del que llig com a ficció o com a realitat. Així, utilitza expressions modelitzadores o oracions condicionals que deixen en suspens la certesa de l'enunciat encara en moments en què el lector espera que la necessària acotació aclaresca les coses.

L'element musical ha estat sempre molt tingut en compte en les obres de Sirera, en què es destaca la utilització de l'òpera. En *Cavalls de mar* la selecció del fragment operístic adquireix una imbricació considerable. L'ària *Com'è bello*, de l'òpera *Lucrezia Borgia* de Donizetti, funciona a més de *soundtrack* en les seqüències 9, 10 i 11 (que duren exactament el que dura la cançó), com a element textual que informa sobre l'amor del protagonista per Violaine i n'anticipa el final tràgic. En *Indian Summer*, el tema que sona no és l'homònim sinó el d'*Stormy Weather* (transsumpte del protagonista) que, encertadament, en el muntatge de Guillermo Heras va sonar en diferents versions.

La utilització temàtica també es recurrent. Com és normal en les comèdies de Rodolf Sirera, els temes que omplien el diàleg reflexiu dels protagonistes versen sobre les relacions de parella o de sexes i els diferents punts de vista que sobre la vida tenen ambdós, junt amb la diferència que, per als dos sexes, suposa el pas del temps i com els afecta (vegeu *Maror*). En tots aquests temes, l'autor es decanta clarament pel punt de vista que defensa la portadora del sexe femení, sempre més progressista.

Tant *Cavalls de mar* com *Indian Summer* són obres que experimenten prop dels límits del llenguatge i les convencions teatrals. En *Cavalls de mar* es parla del cinema des d'un llenguatge molt a prop del cinematogràfic (ja hem vist la banda sonora, la divisió en episodis i seqüències, el propòsit de muntatge o de ritme espectacular...). En aquesta obra es podria parlar de cinema teatralitzat dins el teatre, un cinema que respon a un determinat tipus, aquell que casa perfectament amb la trama escollida de les seues obres on el que compta no és la successió dels esdeveniments sinó l'exposició d'aquests (rebutjada definitivament l'estètica del teatre èpic) i que recorda Rohmer o Passolini. La trama de *Cavalls de mar* remet, per tant, a qüestions internes, al llenguatge per excel·lència del segle xx i l'emparenta teatralment amb una manera de construir els textos que té les arrels en Racine o Txèkhov (aquest autor és homenatjat en algunes escenes). En canvi, *Indian Summer* experimenta amb unitats mínimes, com el punt de vista, amb aportacions que provenen del camp de la novella junt amb elements provinents del gènere de la comèdia nord-americana, sobretot, via cinematogràfica.

LA SEGONA TRILOGIA HISTÒRICA

La trilogia de les ciutats

Malgrat l'abandó dels escriptors dels noranta del teatre històric i de la relació entre el passat i el present (J. Ll. Sirera, 1993d: 34), els germans Sirera continuen apostant per aquesta vessant, potser perquè l'avanç ideològic al País Valencià ha es-

tat tan minso que encara pensen que cal la reflexió sobre el nostre passat i la divulgació de la nostra història. Els germans Sirera continuen fidels a la manera de dramatitzar determinats i decisius moments de la història recent, mitjançant el mecanisme de «traslladar al drama una temàtica col·lectiva vista a través d'unes vides individuals» (X. Fàbregas, 1980: 9), tal com feien en la primera trilogia.

Per oposició a la primera, *La trilogia de les ciutats* transcorre en àmbits urbans: València i Alacant són la localització de *Cavalls de mar* i *La partida*, respectivament; mentre que en *La ciutat perduda* la situació no es determina. El tema que les unifica no és altre que el de la relació entre l'individu, i en especial l'intel·lectual, amb la seua societat i el seu moment històric, emplaçat entre un fals compromís dogmàtic i l'opció personal. Igualment, aquest teatre segueix conservant la voluntat d'esdevenir un bé públic, mitjançant la creació artística de documents antropològics que augmenten el patrimoni de la societat valenciana.

Com déiem en parlar de *Cavalls de mar*, la qual cosa és extrapolable a tota la segona trilogia, la nova política teatral al Principat, la consolidació d'infraestructures teatrals públiques i la febre celebradora dels primers noranta condicionen una sèrie d'expectatives i d'encàrrecs que determinaran la producció teatral dels germans Sirera d'aleshores. Per això, relacionàvem *Cavalls de mar* amb *Indian Summer*, ambdues realitzades sota les expectatives creades. *La partida*, en canvi, és conseqüència (vegeu el pròleg) de l'encàrrec rocambolesc d'una commemoració d'aquells anys, mentre que *La ciutat perduda* veu la llum per la tossuderia dels germans Sirera, que no poden deixar l'oportunitat de concloure simètricament els seus escrits. Aquest procés accidental contrasta amb el pla director previ de la primera trilogia, que arrossegava trets unificadors en el capítol dels personatges o en el disseny en tríptic de l'estructura.

De tota manera, també trobem vincles en les tres peces, a més d'enllaçar, per altra part, amb altres obres del precís moment d'escriptura. Totes tres utilitzen, ja siga com a referent o

com a manera de construir, o ambdues coses alhora, trets d'un llenguatge artístic determinat: el cinema, el teatre o la ràdio, respectivament. Perdut l'afany de descriure les línies de força d'una societat, es passa a descriure diversos aspectes d'una de les múltiples parts que la integren. Alliberats de tot això, hi ha una voluntat de dificultar i de fer ambigua la recepció de les obres fins al virtuosisme de *La ciutat perduda*. Com a conseqüència, es barreja una certa realitat amb una certa ficció i se cerca el trencament de la convenció escènica, tot justificat pel llenguatge liminar emprat. Al mateix temps notem un ús *in crescendo*, en tota l'etapa i fins al cim de *La caverna*, dels monòlegs com a recurs dramàtic (un tret general en la dramaturgia catalana dels vuitanta), que obri moltes possibilitats de joc entre els diferents nivells establerts. En les tres peces (i també en *La caverna*), els protagonistes *a priori* es veuen relegats a un segon terme, perquè altres els usurpen el protagonisme. Així, Ignasi Delamo, Lluís i J. Alexandre es dilueixen en importància respecte a Violanie/Agnès, Miquel o Rafael, que en guanyen. J. Ll. Sirera (1997) incideix en alguns aspectes comparatius de les dues trilogies històriques.

La partida (1989)

El caràcter d'encàrrec, ja que fou escrita per a la Comissió del Cinqué Centerani de la Ciutat d'Alacant (1990), en principi per a realitzar un musical, determinarà la falla, la llengua, el to mimètic o l'epicitat de les escenes, així com el seu caràcter divulgatiu i de consens.

Dramatitza dues accions alternades dins dos nivells de realitat o ficció, com altres peces del moment, fins a la fusió final. S'hi representen dos moments èpics de la història d'Alacant: l'un situat en el segle XIX (la Restauració borbònica), i l'altre, en els darrers mesos de la recent Guerra Civil, els quals envolten un personatge creat pels autors empírics: Lluís (en el nivell 1) és a la vegada l'autor d'un drama romàntic (en el nivell 2). En la darrera escena ambdós nivells s'uniran: a la fi, un personatge lleix una segona obra escrita per Lluís que coincideix, sense

ésser idèntica (les acotacions estan escrites en castellà), amb l'obra escrita pels autors. El resultat és una estructura en espiral. Entre l'un i l'altre es teixeix un entramat que estableix un progressiu paralelisme d'accions i protagonistes. Així, Lluís manté una doble personalitat tant en l'acció del nivell 1 com en la del nivell 2, clarament correlacionada. En el nivell 1 es tracta oficialment d'un intel·lectual fidel a la república que escriu el nivell 2, però realment(?) és un quintacolumnista que escriu la nova versió que llegim a partir de l'escena 8. En el nivell 2, Lluís és oficialment un heroi liberal mentre que la versió real(?) el mostra com un traïdor. Les dues versions oficials s'esvaeixen a partir de l'escena 7b, i tan sols resten les suposadament reals. Miquel ha d'assumir, en absència de qualsevol altre, el paper de l'heroi familiar. Ficció i realitat, o almenys diversos graus de ficció i realitat, s'uneixen per a mostrar la correlació que entre el teatre i la vida s'estableix: ambdós fenòmens són indestriables per a la funció d'autoconeixença, coneixença i creixement personal que els germans Sirera atribueixen al fet teatral.

Externament, *La partida* mostra una estructura en parèntesi que, igual que l'establiment de dos nivells de ficció, determinen la major part del període productiu. Des del nostre punt de vista, l'acció presenta un enrevesament més justificat des del disseny previ que des del text. Així ens trobem amb un final tancat, seguit d'un epíleg i d'una mateixa *retroscena* final que obri de nou la reinterpretació de l'obra (han canviat de llengua les acotacions, ens trobem en una nova reescriptura, l'autèntica?, però com se n'adonaran els espectadors?). Les escenes, malgrat l'aparell superestructural, s'agrupen temàticament i tracten d'acomodar-se a les necessitats espacials i escenogràfiques. Malgrat els trencaments de la convenció teatral, després referits, no es rebutgen els mecanismes identificatius com la intriga, entre altres. Si Lluís és el responsable del nivell 2, Miquel l'és d'enllaçar els dos nivells.

Allò més destacable no serà el nombrós capítol dels personatges, una trentena d'actors per a realitzar quaranta-cinc personatges, que resulten plans. Dels dos integrants antiherois de la nissaga, Miquel esdevé el vertader protagonista que assu-

meix el punt de vista dels autors, coherent i compromés; és l'únic personatge que s'autoanalitza i evoluciona en escena (enfront de l'evolució no mostrada de Lluís). Pressionat per factors externs, passa de l'escepticisme paralizador a l'acció de trencar els salconduits, per a renunciar a la fugida i esperar-ne les conseqüències; a més, suporta el missatge ideològic de l'obra. Per la seua part, Lluís, un heroi feble, idealista i amb mancances afectives (amb trets semblants a Ignasi Delamo i altres protagonistes masculins de Rodolf Sirera) patirà un procés d'autoconeixement i d'aprenentatge que li costarà molt car.

La temàtica general de la trilogia es matisa, ara, des de l'òptica dels vençuts, amb la idea de la repetició històrica, la determinació naturalista del passat familiar en l'heroi, i sobretot la del valor de l'opció personal (desemmascarant els mòbils històrics, els interessos personals o apostant per la felicitat quotidiana) per damunt de qualsevol gran ideal. La història es nega per lluitar pel present. S'uneix, per altra part, amb la utilització temàtica i textual (permet el joc amb el segon nivell) de l'art teatral i el seu compromís social, però també per una voluntat divulgativa, homenatge (com a tantes altres obres de l'autor) i difusió de les maneres de treballar davant i darrere de l'escenari de les companyies tradicionals. Diversos registres hi són mostrats, des de la interpretació costumista, a l'estàndard realista, passant pel to ampullós del drama romàntic. La ciutat d'Alacant serveix per a enllaçar el segle XIX, tantes vegades teatralitzat, com un nou tall en les esperances col·lectives, amb el darrer trasbals de la Guerra Civil.

Lingüísticament, hi trobem una perfecta recreació naturalista de la convenció historicolingüística en relació amb el caràcter divulgatiu i de consens de l'obra, fruit d'un laboriós treball de documentació i recreació. S'empren sàviament dos dialectes (murcià i valencià) i un parlar (valencià meridional) de dues llengües (castellà i català). El que sí cal destacar-hi és la mostra d'ofici teatral que constitueix. En especial voldríem parlar de la tercera escena com a exemple de la progressió dels diàlegs en l'escriptura dels autors. Però també de l'exercici que suposa la segona situació: a partir d'un personatge en es-

cena s'hi incorporen progressivament d'altres fins a un nombre total de divuit; després s'efectua el buidatge igualment progressiu fins a restar-ne, de nou, sols un en escena. Les situacions mimètiques són brillants, amb molts personatges sàviament moguts. Aquest naturalisme (fins i tot costumisme) es trenca constantment, mitjançant la superestructura artificiosa, però també amb el trencament de la convenció actor-personatge, el trencament de l'estatut del personatge, la linealitat temporal o la degradació progressiva interpretativa i escènica en el nivell 2.

La ciutat perduda (1993)

El títol és homònim al de la novel·la que Joaquim, un exiliat de la Guerra Civil, presenta a un concurs literari de la seua ciutat natal. En guanyar-lo, Joaquim serà rebut i instal·lat com «pertoca». Rafael, que també concursava al premi de literatura i que hi va restar finalista, professor d'institut de literatura i assessor i crític del programa radiofònic literari de la ciutat, es convertirà en breu en l'estudiós i màxim difusor de Joaquim i de la seua obra. Però tant Joaquim com Rafael s'havien estat enganyant mútuament. Aquesta descoberta i la consegüent acceptació soluciona el conflicte, sobretot amb l'aparició pòstuma de la segona novel·la, que, a més d'obtenir el premi màxim abastable, i com indica el títol (*La clau de volta*), explica tot l'engany i de nou fa un ris sobre la vertadera identitat de Joaquim. El que contemplem no és altra cosa que el guió radiofònic d'aquesta darrera novel·la elaborat per Rafael, que, irònicament, no sols no torna a guanyar el nou premi sinó que amb el seu guió contribueix, segurament, a l'acabament del programa literari. Realisme fantàstic, joc d'espills a la manera de Borges (a qui se cita), presenciem o llegim una lectura radiofònica d'una novel·la que és una lectura radiofònica d'una novel·la que... mitjançant una construcció original respecte a la resta de la trilogia. Ja no tenim dues accions o l'espiral com en *La partida* ni la construcció en parèntesi que comparteix aquesta amb *Cavalls de mar*, sinó dues formes diferents i alternades de dramatitzar un guió radiofònic.

La primera, la seqüència formada per I, III i V (temporalment, I i III transcorren el mateix dia del premi de l'any 1964 i V és posterior), presenta uns trets diferents de la resta: una escena no realista compartimentada per dramatitzar temps-espais simultanis (amb escenografia corpòria) a la faula que es llegeix o es diu en un espai indeterminat (mental, inconsistent); il·luminació a contrallum o zenital; discursos monològics (totalment simètrics en I i III) en passat; informació global sobre el caràcter de lectura de guió radiofònic de l'obra. La segona, II, IV i VI, que transcorre durant el 1971 (dia de l'any de la descoberta de l'engany i de la mort de Joaquim), es desenvolupa en una escena on s'actua seguint la convenció i tradició teatral, amb el present temporal que exigeix el diàleg. Trobem un espai dramàtic creat amb voluntat d'ésser considerat igualment imaginari, que encara que aparentment més determinat, més fixat, que en la seqüència anterior (una escenografia més realista, hiperrealista fins al límit bidimensional d'una diapositiva i a mitges corpòria), resulta igual d'inconsistent. L'obra es tanca amb un epíleg, clau de volta de l'obra, situat fora de la peça, que tracta de donar consistència a un final desconcertant i formalment i temàticament relacionable amb el discurs final de *La caverna*.

Totes dues seqüències tenen trets en comú que ens informen del caràcter mental, de la realitat evocada pels oients (el tema de la recepció acústica *versus* la percepció visual, que resulta, ací, enganyosa, se situa ben al principi de l'obra). La utilització dels mecanismes de ficció d'un mitjà com el radiofònic possibilita com cap altre un imaginari canviable, feblement consistent: l'escenografia o els personatges poden desaparèixer, ser-hi fantasmagòricament presents o canviar, fins i tot, de l'actor que ens els fixa. Aquesta impossibilitat de fixació i la manca de versemblança historicolingüística afecta la indeterminació espacial de l'obra, que més amunt no explicàvem. Cal notar, en el mateix sentit de no-fixació, que tot el que coneixem dels dos personatges principals es basa en allò que ells diuen o que els altres ens diuen d'ells; ara bé, no presenciem cap acció realitzada davant els nostres ulls per a poder-los determinar sense que un altre mediatitze la nostra recepció.

La ciutat perduda, a més d'incorporar escenes reproductores de l'època, és una obra destinada a l'escola d'actors d'aleshores, ja que quasi tots els personatges estan creats per al lluíment dels característics. Un exemple clar és el personatge de Ramon, i concretament el seu monòleg.

Per altra part, i com déiem abans, el mateix joc d'espills que es practica en la trama és aplicable al personatge de Joaquim. Un suposat escriptor (de *La ciutat perduda*) que és un suposat usurpador que, segurament, resulta ésser el suposat escriptor (també de *La clau de volta*). Sospitem que aquestes ambigüitats són explicables si considerem l'època difícil i l'estada en l'exili de Joaquim, que el marquen com a supervivent (amb tots els sentits possibles de la paraula) fins al punt de ratllar el tipus de l'espavilat; és a dir, un ésser camaleònic que, com es diu en el text, «va saber traslladar la simulació [literària] a la seua existència real i viure-hi en consonància», l'únic objectiu del qual és viure els seus darrers dies amb tranquil·litat. A més, és un personatge, que, voltat d'una aura d'estranyeses, varia els seus trets i el seu estatut: en la segona seqüència presenciem l'actuació del seu propi fantasma.

Rafael, l'erudit, no varia ni els seus trets ni el seu estatut, però a la fi evoluciona en comprendre-ho tot a la manera del teatre dels Sirera: ha comprés una realitat complexa i ha crescut humanament. Personatge blasmat irònicament és, en públic i en privat, doblement enganyat i també doblement fracassat. És tan poc innocent com Joaquim, sobreviu igualment a una època (llarga i digna d'oblidar) i la representa. Encarna un tipus d'intellectual nascut en una cultura de misèria en una ciutat provinciana i localista, fruit de la pèrdua del món dramatitzat en *Cavalls de mar* com a conseqüència de la Guerra Civil.

L'escepticisme, la ironia, l'ambigüitat i el joc textual planejen per tot el text, que, com en els darrers dels germans Sirera, presenta una construcció mil·limètrica, complicada si se'n fa una sola lectura, en certa manera assagística, però també plenament autojustificada.

L'ÒPERA

El triomf de Tirant (1991)

Aquesta és la quarta provatura en el gènere operístic, després d'*Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista*, *El príncep* i el projecte de *La gran sultana de València* (1988). Podem considerar-lo el primer vertader llibret que els germans Sirera escriuen i estrenen amb èxit (encara que durant dos únics dies, 7 i 9 d'octubre de 1992, va ser en cartell). Està inclosa en una producció lligada a les celebracions públiques del 1992, en què intervenien la Generalitat Valenciana, el projecte Música 92, i hi col·laborava també l'Àrea de Música de l'IVAECM i l'Ajuntament de València.

El llibret dels germans Sirera (amb una edició de luxe farcida de notes erudites dels autors) és una recreació de la novella cavalleresca que rebutja la síntesi de l'argument (procediment de les anteriors aproximacions, tant de J. M. Benet i Jornet com de M. A. Capmany). Està escrit a partir de la figura del protagonista («no és una adaptació del text de Martorell-Galba, sinó una obra sobre la figura del seu protagonista», diuen en la pàgina 15 del pròleg), que adquireix una volada filosòfica de què no gaudia en l'original (el mateix procediment emprat amb Cèsar Borja). Malgrat tot, es respecta l'argument, del qual s'extrauen uns pocs i seleccionats episodis, i tota la resta esdevé mer referent. La literatura del segle xv (March, però també Roig, i la literatura castellana medieval), la llengua, la mètrica clàssica, la tradició catòlica o la València medieval, en general, tenen també un paper important en la concepció que de divulgació i patrimoni tenen aquestes obres per als germans Sirera. És un document erudit que demostra i conjuga teatralment una cultura extensa, que inclou el mite d'Aquilles, la figura de Guillem de Varoic convertit en pare i en el ca Cèrber o el tema del *dies irae*. Conté referències escèniques que remetien al muntatge cinematogràfic de *Hamlet* de Laurence Olivier, al concepte escenogràfic d'Appia, en defugir la voluminositat i crear l'espai aeri, junt amb incorporacions nostrades, com l'àngel funerari.

És una òpera en què, d'acord amb els cànons, hi ha poca acció escènica. Sols es recullen els successos de les festes i els exercicis d'armes en la cort anglesa, el retorn triomfal a Constantinoble o els moments sensuals entre Carmesina i Tirant; la resta s'elideix o és referida a través del diàleg. En canvi, el que hi trobem és la reflexió del protagonista sobre aquests fets essencials: el fet d'esdevenir cavaller i la consecució dels triomfs religiós i amorós. L'estructura que la llibertat d'una òpera els permet resulta temàtica, seguint els dictats lliures de les referències que els mateixos temes aporten, d'una manera poètica. Es divideix en dos actes i cadascun d'ells en dos quadres. El primer quadre (A1Q1) constitueix l'embrió de l'obra, el moll filosòfic. La idea que engega l'obra és la d'un Tirant no convençut de l'acceptació de la mort que se li presenta. La resta dels quadres són glosses exemplificadores i retrospectives per tal de fer canviar l'opinió de Tirant respecte a la necessitat d'acceptar la mort com a condició *sine qua non* de la fama. Les escenes es cusen seguint un pla establert ferri com correspon a una obra d'escriptura conjunta dels germans Sirera. En l'acte primer trobem una introducció-mimesi (E1, E2) al quadre, el dilema de Tirant (E3), représ a la fi (A2Q2E5), la personificació exemplificadora (E4) i l'obertura del parèntesi (E5) per a la posterior glossa de la resta de quadres i clímax, perquè de nou tenim una construcció en parèntesi que inclou els tres quadres restants que exemplifiquen els tres desitjos vitals aconseguits per Tirant. *Flor de Cavalleria* (A1Q2) transcorre al voltant d'aquest tema de la cavalleria, personificat en el personatge d'Agnès; *Defensor de l'església* (A2Q1), al voltant dels triomfs militars al servei de la religió; *Es-pill d'enamorats* (A2Q2), sobre el tema amorós, personificat en Carmesina. A la fi de cada quadre se'ns recorda el perquè d'allò que veiem. L'A1Q2 s'inicia amb la introducció i mimesi (E1,E2), acció (E3), reflexió (E4), i finalitza amb el guany del primer desig (E5). En l'A2Q1 trobem igualment una introducció mimètica (E1-2), una acció, la rebuda (E3), la narració dels fets (E4), el guany del segon desig (E5), i l'acció de gràcies (E6), però es posposa la publicitat dels amors. En l'A2Q2 trobem, en un miniparèntesi (E1-2-3), la introducció al quadre, la mimesi i

la declaració d'amor. En l'E4, les noces (o siga, el reconeixement públic dels amors privats), mentre que en l'E5 es reprén el dilema moral (de l'A1Q1E3), però ara Tirant accepta la mort, que suposa la fi (E6). Totes les E3 constitueixen el moll del quadre en què s'insereixen; van precedides d'una introducció mimètica i són seguides de les E4 com a mera expansió, cap a la recerca del clímax (al voltant de les E5) i seguit de l'anticlímax. Aprofitant la llibertat de la construcció operística, tenim una construcció lògica, racionalista, simètrica i eficaç.

Però, a més, l'espectacle ha de tenir en compte (com ho tingué el muntatge en marcar el caràcter funerari de l'obra i el to crepuscular amb un teló de fons amb taques negres) que el personatge de Tirant està mort durant tota l'obra, que allò que ocorre és tan sols una rememoració en els instants previs a la seua mort. Aquesta idea recorda *Cavalls de mar*, com també l'ús que es fa de relacionar determinats personatges (amb predomini dels femenins, i aquí simbòlics) amb l'estructura: Agnès i l'A1Q1, Carmesina i l'A2Q2, o l'emperador i l'A2Q1. De gran importància en l'obra, Guillem de Varoic, igualment simbòlic, presenta diverses formes i estatus: ermità, esperit, mestre, conseller, «destí», amb forma de fantasma, de clergue o de patriarca. El dilema moral, l'elecció de Tirant del camí curt a fi de buscar el seu triomf (nom, poder i amor) necessita la condició de morir jove. Tirant ha de comprendre (per això ha de contemplar la seua vida, la consecució d'allò que ell pretenia en optar pel camí de la fama —quadres segon, tercer i quart—) que ha aconseguit el seu propòsit i, així, acceptar la mort. Un protagonista, malgrat el pes filosòfic, elaborat amb trets generalistes. Igualment simbòlic, generalista i teòric és el personatge d'Agnès. Aquesta dama encarna en escena el sentiment contradictori medieval de la tristesa per perdre l'amant amb el sentiment per trobar Tirant viu (qui ha mort l'amant).

L'ambientació medieval (món del qual J. Ll. Sirera és un expert) i el gènere operístic possibiliten un ús de la llengua literària sense condicionaments, que incorpora la sensibilitat medieval al vocabulari i a la mètrica. Cal destacar la varietat de metres; l'ús identificatiu amb personatges o temes; la minucio-

sitat de les àries, la repetició, la simetria i l'ús estructural de la mètrica; l'abundant i justificat ús del decasíl·lab (amb rima o sense, seguint l'accent en quarta o no, amb cesura o sense, o amb l'accent en sisena) o la construcció climàtica (com en A2Q2E5), on es barregen els temes moral i amorós en correlació amb la barreja mètrica. Cal esmentar també un domini: el de la capacitat d'ús de metres i rimes, que Rodolf Sirera palesa des de la primera de les seues obres, en clara relació amb la capacitat d'imitar escriptures, ara a la manera d'Ausiàs March i de Jaume Roig, brillantment.

L'espectacle està garantit a partir del llibret, que estableix una estructura travada. No es rebutja tampoc l'humor de l'original, i se situa estratègicament l'escena de Plaerdemavida (A2Q2E2) a la meitat del segon acte. L'escenografia aèria, funcional, simbòlica i a la vegada integrada en la tradició teatral ompli un escenari buit per tal d'aconseguir espais que «representen» no que «siguen» realment. Aquest element, l'escenogràfic, té les mateixes característiques simètriques que els autors atorguen a la resta dels elements textuais. Però a més, les indicacions escèniques, la situació dels personatges, els seus moviments escènics, així com la integració de l'escenografia fan que el llibret no siga solament un text al servei —com ha de ser— de la música, sinó que esdevé un gaudi estètic complet per si mateix.

LA CLOENDA ABSOLUTA

La caverna (1993)

Els orígens de *La caverna*, llunyans i involuntaris, daten del tempteig que l'any 1977 va suposar l'escriptura de l'única novel·la curta de Rodolf Sirera, *El company de viatge*. Posteriorment, cosa habitual en l'autor, la volgué aprofitar teatralment. El primer intent, situat al voltant dels anys 1988-1989, va estar instigat per Maria Ruiz i s'elaborà en castellà a partir del tema, que ara engega l'obra, de la paret translúcida. Tanmateix, no va

quallar. El 1993, una sèrie de coincidències, circumstàncies personals i sociolaborals, que en gran part —i literaturitzades— es reflecteixen en el text, i l'oportunitat de l'ajut del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya dirigit per Domènec Reixac, feren possible la conclusió del projecte.

La caverna és, tenint en compte la trajectòria de Rodolf Sirera, una obra lògica i concloent, d'escriptura lliure i densa com cap altra, i molt personal, tan personal que es podria considerar, si no una obra mestra (deixem això al pas del temps), sí una obra que conté les línies fonamentals del seu teatre més íntim, aquell on més s'hi deixa l'autor. Línies constants i recurrents que s'originen en les seues primeres obres junt amb trets del moment present d'escriptura on, evidentment, s'inclou.

La caverna es relaciona amb pràcticament totes les obres que o bé obrin o bé tanquen una de les seues quatre etapes d'escriptura. Parlem de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, que inicia l'escriptura individual de l'autor, i de *Memòria general d'activitats*, que tanca (ben closa) la primera de les etapes; d'*El verí del teatre*, que, si bé no l'obri, monopolitza la segona des del principi plenament; de *La primera de la classe*, que literalment enceta la tercera etapa; d'*Indian Summer*, primera obra en solitari de la darrera etapa; i, per últim, cloenta-la, *La caverna*.

Aquesta funció fronterera dels textos amb els quals es relaciona *La caverna* té molt a veure amb altres característiques concomitants, ja que totes són obres escrites en solitari, generalment molt determinades per la biografia social o íntima de l'autor, junt amb la necessitat constant d'utilitzar el teatre com a reflexió i coneixement de la realitat. La inclusió d'elements íntims —perquè podem parlar d'aquestes obres com si d'un «teatre íntim» es tractara— o d'elements reflexius sols es pot fer en una escriptura en solitari (en l'escriptura conjunta amb J. Ll. Sirera tan sols poden hi haure referències als temes; pensar o viure és un acte solitari) que, a més, està fortament condicionada pel context on s'insereix.

Si resseguim les obres abans esmentades, podrem comprovar com *La caverna* n'és, de «lògica i concloent». *Plany en la mort d'Enric Ribera*, a més de recollir el primer i gran tema de

Rodolf Sirera —el compromís de l'intel·lectual amb la seua societat—, pretenia un trencament amb tots els elements de la «nòmina teatral». Tant és així que sortia de la convenció i esdevenia un *collage* de textos narratius. Vertader *big bang*, destrucció i origen de tot allò més peculiar en l'escriptura de Sirera. La narrativitat i fragmentació de *Plany...* la trobarem en *Memòria general d'activitats*, en *Indian Summer* i en *La caverna*. Però altres trets, com la caracterització dels personatges masculins, també perduraran.

La idea causa de *Plany...* no és altra que perseguir un teatre liminar amb la novella, un teatre que anara al ritme de l'experimentació i la llibertat a què havia arribat aquest gènere tan capdavanter. Si, en materialitzar-se, sortia dels límits, caldria esperar *La caverna* (escrita després d'un treball com a autor teatral de més de vint anys) per a veure realitzat aquest somni inicial tantes vegades provat parcialment. En *La caverna*, l'autor usa la narració al límit però sense trencar la convenció, i en fa un ús poètic, simbòlic. Des d'aquest punt de vista, doncs, l'obra tanca un projecte molt llarg.

Però *La caverna* és, a més, confluència d'altres moltes coses. Contextualitzada exactament en el moment d'escriure's, recull, com déiem, les tendències biogràfiques (*Indian Summer*, *La primera de la classe*), les tendències reflexives (*Memòria general d'activitats*, *El verí del teatre*) i un tercer element, sovint eclipsat: la propensió de Rodolf Sirera cap a la fantasia, tant la d'origen culte com la d'origen popular. Parlem ara d'*Arnau*, que, a més, comparteix amb *La caverna* —com a conseqüència de la utilització d'elements fantàstics i, per tant, la pèrdua del llast del realisme— una gran teatralitat, com després referirem.

Si retornem a les obres amb les quals la comparàvem, hi trobarem, a més, altres elements que ens informen de la seua construcció. Es tracta d'obres que respecten les unitats d'acció, temps i lloc. I això és així perquè no es tracta d'obres de trama, no hi ha un llarg fil argumental a desenrotllar, sinó d'obres on allò més important són els personatges i el que diuen. Concretament, en *La caverna*, aquestes unitats i l'estatut dels personatges, esdevenen un producte mental del protagonista, al ma-

teix temps producte mental de l'autor, i adquireixen tonalitats simbòliques.

La caverna és el resultat d'una escriptura sense entrebancs de cap tipus, completament lliure (d'ací la seua durada), que ha fet ús o ha espatllat allò que ha estimat convenient on i quan ha calgut. La coartada ha estat, àquesta vegada, que el personatge considerat protagonista es troba en una situació psicofísica determinada que possibilita que allò «estrany» que veiem siga entés com els seus somnis, deliris, allucinacions o pors. Açò ha permés que, en una sola situació en «temps real» (o, si més no, amb un cert grau de realitat major que la resta, però sense deixar de ser ficció), que varia i «transcorre», per incorporació d'informació, negant-se a si mateix fins a l'absurd al llarg de tres dies, s'hi afegesquen altres situacions, diàlegs o textos provinents de la ment (a vegades de l'escriptura, quina casualitat!, també és escriptor) del Jove. L'estructura de l'obra en tres jornades (una de les al·lusions al teatre barroc) és un poc enunciativa i no té res a veure amb l'escassa acció de l'obra sinó amb els personatges.

Els primers dos dies introdueixen la faula i un munt d'informació fragmentada —la influència del passat sobre la situació actual del Jove— i ens preparen per al conflicte. Aquest conflicte, intern, en el si del Jove, i la seua solució es deixen per a la tercera jornada, en la qual, a més, el protagonista ja no serà el Jove sinó el Contrabandista, paper que ha anat guanyant-se progressivament. Però altres trets ajuden a segmentar l'obra en dues macroparts i no en tres. Els dos primers dies presenten escenes més curtes i amb un ritme més ràpid, mitjançant una trama desplegant, en una «situació d'espera». La tercera jornada, amb una major presència de la situació «real» i amb escenes més llargues i estables, introdueix nous elements en la trama: allò que s'esperava ja ha arribat (el vaixell) però, a més, amb complicacions (la tempesta) que es complementen amb un canvi substancial en l'apartat dels personatges.

Caldria destacar dues qüestions puntuals pel que respecta a l'estructura: la importància de l'inici i els enllaços de les situacions. L'inici (en fosc com en les obres de l'etapa), vertader *exor-*

dram, no sols introdueix un dels temes de l'obra sinó que dona pistes suficients de com hem de llegir-la (el teatre és un mur que es fa transparent, on es veuen éssers de ficció), a més de mostrar tots els recursos escènics que s'utilitzaran i caracteritzaran les diverses situacions o de contraposar la sensibilitat del Jove amb la racionalitat del seu germà. Per altra part, els enllaços de les situacions sovint, encara que no tan sistemàticament, es produeixen mitjançant una tècnica present en les darreres produccions de Rodolf Sitera (les anàtoles infrareferencials que hem vist en *Indian Summer*), que es justifica ara intrínsecament per la possibilitat de funcionar per associació lliure d'idees, com en el somni, però també — i pensem que és important — com en la poesia, mitjançant temes i referències que ens transporten d'una escena a una altra. A aquesta tècnica l'autor n'hi suma d'altres, que experimenta i que detectava en l'obra del seu col·lega Benet i Jornet. Parlem del procediment, també cinematogràfic, de les «dissol·lències» (R. Sitera, 1987b: 29): «consisteix a fondre l'acabament d'un pla, en la gradual desaparició o barreja, amb el següent [...] La dissol·lència no és, en general, un procediment per aconseguir simultaneïtat, sinó continuar». En *La caver-na* l'autor s'ajuda escènicament amb la il·luminació, la claredat difusa, les imatges o els fons que s'esborren, les figures que es dissolten i els telons que es transparenten per a construir un món d'il·lusions, fictici, aparent i gens sòlid.

Els personatges, com deïem, no realistes, fruit del garbell mental del Jove, evidencien tota una sèrie de trets personals de l'escriptura de Rodolf Sitera: el trencaament de la convenció teatral que es refereix al manteniment d'identitat personatge-actor/actriu (recordem *Cavalls de mar*); el trencaament de la convenció que identifica un personatge amb uns trets distintius (recordem les dones en *Indian Summer*); i, finalment, el trencaament de la convenció interna que l'obra ha anat establint. El Contrabandista és el personatge de l'obra que efectua totes aquestes transgressions.

Els personatges es troben jerarquitzats per la seua omniscència i poder sobre els altres i la història, així com pel seu gran d'abstracció. El Contrabandista (de professió *outsider* i

simbòlica: contraban de vides humanes), al cim dels diversos nivells, controla perfectament l'escena fins a la màgia. Com Pròsper de *La tempesta*, la fa avançar mitjançant el control de la informació i el domini de la resta dels caràcters, hi introdueix el conflicte i en provoca la solució. Personatge que parteix del tipus, representa, per a l'autor, el seu punt de vista, una etapa vital superior respecte a la del Jove. És qui ja sap viure (i ha triat lliurement la seua vida) enfront de qui està aprenent a viure. Provenent de la imaginació del Jove, però alhora autònom, circula per tots els nivells establerts, ja siga en la trama «real» o junt amb els personatges imaginaris; però també adquireix el rol de narrador o la funció especular dels personatges.

Al costat del Contrabandista tenim el Company, mera funció contrapuntística i homenatge al rol del graciós clàssic que possibilita, amb la seua mort (cap persona pot restar al marge), la progressió de l'heroi. No té cap poder dels que atribuïem al Contrabandista i sols es mou dins de la trama «real».

En un segon esglaó cal situar els diversos personatges de la ment del Jove que Ell i Ella encarnen, vertaders tapaforats; o els diversos rols que els són encomanats, com el de narradors. No pertanyen a la trama «real» i poden tenir trets animalescos i simbòlics. No són autònoms i desapareixen abans de la solució del conflicte del Jove. Progressivament, però sobretot al tercer dia, esdevenen, essencialitzats, pures funcions especulars, funcions que solen realitzar en el teatre de Rodolf Sirera els personatges femenins al servei d'un de masculí que acaba sotmetent-se a l'autoanàlisi i que aquí es generalitza a tots els personatges excepte al Company.

El Jove, en la base de la piràmide, es troba desconcertat i poregós davant el que succeeix, que ni controla, ni entén, ni, fins a la fi, vol entendre. Es tracta d'un protagonista arquetípic de les obres més íntimes de Rodolf Sirera. Sense necessitats econòmiques, amb cultura, és passiu i covard, idealista per circumstàncies, marcat tant pel context social com pel familiar: amb necessitat d'afecte des de la infantesa, desarrelat familiarment. Amb amors no correspostos, idealitzats i problemàtics, dirigits cap a una dona més major, a qui necessita, més que se-

xualment, filosòficament o estèticament i com a companya, de la qual aprendre i cobrir les mancances afectives abans referides.

La caverna escenifica el procés de maduració del Jove, que passa de no tenir una consciència pròpia (deixar-se arronsar per les circumstàncies) a l'afirmació personal. El teatre és vist des d'un punt de vista molt pragmàtic. Tots els personatges estan al servei del protagonista (fins i tot evidencien el text que interpreten per al Jove, i el Jove que ho fa per a nosaltres), i són creats per a contribuir a la seua presa de decisió i creixement. De la mateixa manera, tots els personatges de l'obra estan al servei de l'autor, (li) expliquen el seu conflicte vital recent i la seua darrera decisió. Però, a més, i si no, no tindria gens de sentit, la peça en la seua totalitat està al servei del lector i de l'espectador. Ha de servir per a explicar-nos la vida, per ensenyar-(nos) l'experiència vital d'altri per tal d'aprendre a viure millor (d'aquí la cita inicial de Montaigne).

Amb més personatges, *La caverna* és una obra que dialògicament deu molt a *El verí del teatre* (no sols dialògicament, també per la situació teatral on un personatge juga amb la vida d'un altre amb caràcter experimental; una relació de poder desigual ho recorda), ja que essencialment el diàleg té una mateixa funció reflexiva: els personatges discuteixen sobre diversos temes, ara portats a la conversa d'una manera descarada quasi impertinent («Em ve de gust xerrar una mica amb el senyor.»), relacionada amb el caràcter d'aprofitar-se'n, que déiem, i de descobrir-ne la teatralitat, estructurats bàsicament, mitjançant duòlegs. L'altre gran tret del diàleg en *La caverna*, relacionat amb la rellevància no sols del contingut del diàleg sinó de l'ús en la seua dimensió material, com a cadenes fòniques, el constitueix, per una part, la inclusió de textos narratius, en major mesura a les dues primeres jornades, i, per una altra i relacionats amb aquells, la importància que adquireixen els monòlegs (en tota aquesta darrera etapa, com ja hem dit). Els fragments narratius, extrets de la novel·la que el Jove escriurà (amb el mateix pragmatisme que l'autor de *La caverna*) presenten, contra la convenció dialògica, trets inherents, com la tercera persona, l'estil indirecte, la descripció, la repetició, la incorporació de da-

des innecessàries i de paraula sense correlat en l'acció, entre d'altres. Els monòlegs, també insolents, des del soliloqui clàssic del Company fins al doble monòleg amb forma dialògica, introdueixen, com els textos narratius, fragments de la faula, caracteritzen el protagonista o aporten informació distanciada sobre allò que escoltem, veiem o hém vist, tot amb una gran llibertat.

Malgrat l'aparença feixuga de l'obra per l'ús de textos narratius i pel paper dels monòlegs, *La caverna* és una peça molt teatral. No sols l'escena es divideix precisament com un tauler d'escacs establint diferents capes en profunditat i zones en lateralitat (com en *Històries de desconeguts* 1979/1981), sinó que també gaudim d'imatges plàstiques considerables, com l'escena final del primer dia, el bany lustral o la preciosa imatge del vaixel·l. La il·luminació caracteritza i distingeix la recepció de les diferents escenes sempre dins de la foscor simbòlica d'un espai sense llum exterior, tancat, humit i malaltís, que constitueix la caverna. Espai, simbòlic i intel·lectual, on viuen ombres, enfront a l'exterior, on viuen les persones; per una altra part, és màgic, dominat absolutament pel Contrabandista, lloc on es decideix el destí dels altres (referència de nou a *La tempesta* i a *La vida es sueño*).

El conjunt dels temes de *La caverna*, allunyada com està de concessions genèriques i altres submissions, es refereixen a aquells que més vitalment afecten l'autor. Es tracta de temes constants en la seua obra, però que ara adquireixen un major embolcall de referències culturals proporcional al grau de personalització. *La caverna* és l'obra on més s'implica l'autor. El tema principal fa referència al paper de l'intel·lectual —des del principi abocat al fracàs— en la transformació revolucionària de la societat, que es materialitza en un protagonista que assumeix, malgrat ell mateix, el paper preestablert i teòric, i que el duu a un rol social imposat i no desitjat. Adonar-se de la impossibilitat és el primer pas per a alliberar-se'n. Aquesta alliberació perseguida al llarg de molts anys per l'autor s'ha produït, pensem que de forma definitiva i optimista, recentment, quan, a més de prendre les pertinents decisions personals a partir de les darreries de 1992, es decideix a plasmar-ho, com ho ha de fer tot autor que es valore, en un text de vertadera afirmació

personal, que conté alguns esguitons (el teatre també, a més d'exorcisme, és una arma, ni que siga personal), no gaires, cal dir-ho, als hòmens i la història recent del País Valencià.

Aquest tema principal està envoltat d'una gran quantitat de subtemes i de referències. El teatre de text com a mitjà intel·lectual per a reflexionar i arribar a l'autoconeixement i al coneixement del món, junt amb el mite de la caverna de Plató i el motiu de la relació entre una superfície que reflecteix —l'espill— o que deixa veure a través —el cristall—; o el de la diferència entre les ombres i les persones, junt amb el mite clàssic del teatre i la vida com a suma d'illusos i aparences, com a somni, que esborra el llindar entre la realitat i la ficció. A més, hi trobem una clara opció vital i ètica defensada pel Contrabandista.

La condició de clausura d'etapa vital —i pensem que d'escriptura— de *La caverna*, juntament amb el marcat to personal en tots els aspectes i de gresol o el seu caràcter testamentari, la situa en el segon creu i ratlla de la seua producció, al mateix nivell que *Memòria general d'activitats*. Les dues línies que determinen la primera etapa d'escriptura aconseguen acoblar-se al llarg de tota la producció, però definitivament en *La caverna*.

LES DARRERIES

Un fill és un regal de Déu (1994)

Rodolf Sirera collabora d'aquesta manera, amb aquesta peça breu, en un projecte francès d'escriptura dramàtica internacional sobre el tema del naixement (*Récits de la naissance*) promogut pel director teatral Roland Fichet, un projecte relacionat amb els intercanvis que mencionem més endavant en parlar del volum *Teatre francès contemporani*.

La peça, políticament dura com cap altra de les obres de Sirera, continua el to escèptic sobre la condició humana enecat a l'inici de la segona etapa, amb un tema que no és altre que el des fills segrestats a les seues mares sota la dictadura argentina. Es tracta d'una anècdota extreta directament del coneixe-

ment personal a través d'una amistat que, junt amb l'adaptació de la peça breu a la sensibilitat francesa, justifica la inusualitat del to. Pel que respecta a les seues obres, aquest text, malgrat que ara sense concessions, s'emparellaria amb el to de *Números de pallassos*, de l'anterior etapa, dins de les peces breus; i també amb una reacció espontània després de *La caverna*, a l'espera de *Maror*, més relaxant. Perquè els personatges es troben, com diu Gallén (en el pròleg de *Maror*), dins un «temps de desolació»: integrants de la part obscura del poder i de la societat, on una mare és assassinada per aquells que li arrabassen el fill; i perquè no hi ha lloc per a cap dels elements i sentiments tòpics que l'acte de nàixer comporta.

Maror (Les regles del gènere) (1994)

Segona de les peces que segueixen a *La caverna*, aquesta obra resulta la seua cara amable, en tractar-se d'una *pièce* (molt) *bien fait*, però és portadora del mateix missatge, del to amarg i de la mateixa càrrega de profunditat.

Escrita per demostrar la seua capacitat de construir peces comercials (sense perdre la personalitat) enfront de la pretesa mancança de comercialitat de *La caverna*, recentment va ésser muntada amb èxit pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, sota la gestió de Domènec Reixac, amb direcció de Joan Ll. Bozzo. Ha estat una direcció intel·ligent i respectuosa dels trets definitoris de l'escriptura de l'autor (R. Pérez, 1996), que ha trencat un seguit de muntatges insatisfactoris d'ençà de la creació de les infraestructures teatrals públiques. Es troba en la línia del teatre de repertori de *Funció de gala* i enllaça internacionalment amb J. B. Priestley o amb el teatre comercial de postguerra (Mihura), com reconeix Enric Gallén en el pròleg.

L'obra tracta amargament, com en les comèdies de l'autor, el tema general de la impossibilitat del creador per a escapar dels condicionaments als quals està exposat: ja siguen les regles del joc del mercat o la pròpia línia de l'autor, ja siguen qualsevol dels múltiples condicionants d'un fet artístic (i d'un artista) tan mediatitzat com el teatral. Isabel, l'escriptora de *Maror*,

tracta d'escapar d'aquestes regles, la qual cosa es demostra com a impossible i li costa la vida, ja que «les regles del gènere» són extrapolables a *La regla del joc* (Renoir) vital. Isabel decideix a la seua seixantena canviar d'escriptura i de vida i optar per una etapa més personal. Reuneix a tal fi la família (aquells que suposadament més l'estimen), i així engega la intriga que pretén destriar unes relacions i uns personatges melodramàtics, dins d'una escena que s'anirà omplint de víctimes i cadàvers.

La peça mostra una sèrie de coincidències amb *Tardor perillosa*, com és la localització espacial estranya (allí un balneari a la tardor, aquí un apartament costaner a la tardor; o igualment la funció textual de l'oratge) o bé la tria de l'edat dels personatges (més majors que l'autor, però molt apropiats per a l'escena comercial o per a la televisió catalana). Com hem dit, coincideix amb *Funció de gala* pel tipus de teatre de repertori, amb la necessària càrrega comercial, i per un final genèric ple de morts. L'enrevessada intriga i el melodrama la uneix als treballs televisius del moment, mentre que la construcció dramàtica és molt deutora de la personal escriptura de l'autor (*Indian Summer, La caverna*) dins de la qual suposa un pas endavant, com veurem.

L'estructura en dues parts és tan sols aparentment embolicada, com sol ocórrer en les obres de l'autor, amb una façana enganyosament recargolada que deixa pas a un interior molt racional i senzill. L'acció, reduïda a la reunió familiar en un lloc fora d'estació, s'inicia amb la presentació dels diversos personatges. Aquest present escènic es veu segmentat per dues anticipacions. La segona part comença amb un *flashback* que amb dos més segmentaran el present escènic. La segmentació de la trama té una funció generalment informativa de cara a l'avanç, resolució o comprensió de la intriga. El que succeeix no és altra cosa que una constant xerrameca, un munt d'informació, un fart de mentides (o veritats senceres o a mitges) que els personatges diuen en escena, diuen que altres han dit o neguen el que diuen altres, deixant constantment en suspens la veritat o falsedat del que se sent i es veu en una ambigüïtat dialògica total: un pur joc escènic entre la realitat i la ficció, amb l'aparença d'avantguarda i respectant els cànons genèrics. El trànsit entre les

diferents ficcions es realitza, no ja mitjançant l'explicitud de ràcords cinematogràfics o d'anàfores intrareferencials (*Indian Summer*), sinó mitjançant les dissolvències cinematogràfiques (*La caverna*), ara quasi imperceptibles (reduïdes al mínim les rèpliques metadiscursives) si no fóra pel marcatge de la il·luminació; un marcatge que ajuda l'espectador poc acostumat i sempre massa racional. Les repeticions d'escenes i els nous punts de vista que s'aporten (juntament amb nova informació) fan que els segments dialògics repetits i els personatges situats en un nou context cobren igualment un nou significat, no tan superficial o convencional com sembla a primera vista. És una obra oberta que requereix un espectador actiu que extraga conclusions entre l'abundor d'informacions contradictòries i que entre en el joc que l'autor li proposa: que abandone els detalls desorientadors per gaudir del caos puntillista d'una manera global.

Els personatges s'agrupen en dos blocs d'edat: per una part, els que integren el grup que fracassa, els que tenen vora seixanta anys, a l'inici de la vellesa i frustrats; per una altra, els joves, el doctor (ajudant) i l'Esperança. Portadors de noms de *culebró*, com Jaume Robert o d'altres irònicament virtuosos com el cas d'Esperança o de Pau, integren una família que constitueix un entramat de relacions sentimentals absolutament delirant, on s'actua sempre per interès personal i que, al llarg de l'obra, ajustaran comptes i esdevindran tots sospitosos de l'anunciada mort d'Isabel. El personatge masculí, Pau, parteix dels tèmics dels protagonistes de Rodolf Sirera per a arribar a una constitució totalment negativa: pedant, passiu i paràsit, depèn totalment de la seua dona, igual que la seua cunyada Pilar. Jaume, el doctor, representa, en principi (ja que sabrem que el transgredeix), el rol tòpic neutral de qui ha d'establir la veritat, de qui ha de reconstruir el que ha succeït, fent parlar els personatges, per a fer comprendre i explicar la trama al públic. Un rol fals i, per tant, immotivat des del punt de vista genèric. Pilar, la germana d'Isabel, sí que respecta el seu rol genèric de graciosa (no pas d'innocent) i melodramàtica portadora d'humor (encarnat brillantment per Mercè Lleixà en el muntatge adés esmentat). Isabel, la infeliç protagonista, tracta de rebel·lar-se contra el destí i, massa

tard, n'esdevé víctima. Una opció personal impossible que suposa un trencament amb aquesta especial família i l'obra característica per a dirigir la pròpia vida. Les dones (Isabel i Esperança) segueixen predominant en el teatre de Rodolf Sirera. Són més realistes, més modernes ideològicament i més agosarades vitalment que els hòmens, mers comparses.

El diàleg formalment és educat i respectuós com pertoca al gènere. Sota aquesta aparença benèvola, però, traspua ambigüitat, utilització esbiaixada des de l'interés i el punt de vista de qui parla; és esferèidor i mordaç, ple d'humor negre i glaçant.

El tema principal es relaciona estretament amb el tema de l'edat (tema tòpic en Rodolf Sirera, relacionat amb l'amor i la bellesa). Serà la joventut (Esperança) qui triomfarà, mitjançant l'assassinat (infringir les regles li suposa el triomf), sobre una generació de doble moral (immoral) i decadent, a la qual el canvi ha estat vedat. En la vellesa, infringir les regles suposa l'anorreament. Des d'aquest punt de vista, l'obra constitueix una optimista aposta per la llibertat de la joventut i pel relleu generacional.

Obra autoexplicativa i escrita amb total consciència, l'autor torna a entrellaçar literatura i vida en una peça que no és altra cosa que una genial obra de detectius, pur joc de mascarada i mentides (amb ampolles de verí incloses) plena de colps d'efecte o de sorpreses dins d'una faula destrellatada farcida d'intriga (com aquelles històries que Isabel escriu i de les quals vol escapar), d'estranyeses i de falses expectatives per al gaudi del lector i del públic.

NARRATIVA, TRADUCCIONS I VERSIONS

Vampirs (1988)

Aquesta obra és una narració fantàstica realitzada per encàrrec a partir de materials provinents dels temptejos de la segona etapa en homenatge a la novel·la *I'm a legend* (1954), de Richard Matheson, i a la versió cinematogràfica protagonitzada

per Charlton Heston. Un músic tracta d'analitzar els estranys fets que, en despertar-se, descobreix sense aconseguir cap explicació racional. Es planteja la possibilitat de viure el cas del personatge interpretat per Charlton Heston, un únic home viu entre la resta de la humanitat morta, fins a adonar-se que ell és el mort entre els vius.

L'home, la bèstia i la virtut (1988)

Rodolf Sirera és el responsable bàsic de la traducció d'aquesta magnífica peça de Luigi Pirandello. Aquesta traducció (i la repercussió del muntatge) va suposar, entre altres coses, una de les passes més fermes en el camí per a la consecució d'un estàndard escènic valencià. Després de tants anys d'escriptura, calia esperar uns moments menys normativistes (els mitjans de comunicació audiovisuals així ho requerien) per tal d'arribar a un consens lingüístic escènic que després havia de donar uns fruits impensables en Canal 9 Televisió Valenciana, com és el cas de l'èxit d'audiència de la primera telenovella valenciana *Herència de sang* al mitjà televisiu sota el control del Partit Popular i d'Unió Valenciana, la qual cosa possibilita, a més, la producció d'una segona telenovella, *A flor de pell*. Se cercava una llengua natural (i popular) per a dur a escena que no fóra la parla deformada del sàinet; o siga, una convenció per a ésser acceptada per tots, a mitjan camí entre la llengua literària específica que ha anat elaborant el teatre valencià contemporani i la llengua oral dels mitjans de comunicació valencians, sense esdevenir la llengua «que ara es parla» a la ciutat de València. Per tant, elaboració literària més incorporació de l'ús de la llengua sense concessions ni castellanismes però identificadora.

El text publicat palesa una llengua més formalitzada seguint criteris de lectura i editorials que dificulta un xic l'apreciació total del que diem. Finalment, cal afegir que J. Ll. Sirera (1993c: 63) estudia la relació d'aquesta peça, vertader fenomen sociològic, amb el sàinet i la seua possible dignificació.

El mussol i la gata (1989)

A partir de l'encàrrec de la traducció d'aquesta comèdia anglosaxona, en la línia de l'interès pel gènere que Rodolf Sirera ha demostrat en algunes produccions pròpies (*La primera de la classe*, *Indian Summer*, *Maror*), el nostre autor realitza una certa adaptació als estàndards escènics actuals.

Estimat mentider (1991)

Rodolf Sirera és, junt amb Empar Jiménez, cotraductor de l'obra de Jerome Kilty, *Dear Liar*, que va ésser estrenada el 29 de maig de 1991 en la Sala Moratín del Teatre Rialto de València, dirigida per Rafael Calatayud. La peça teatralitza la relació epistolar entre George Bernard Shaw i l'actriu anglesa Patrick Campbell.

Teatre francès contemporani (1993)

Com a conseqüència de l'establiment de contactes amb el teatre francès contemporani propiciats per Irene Sadowska-Guillon i el seu projecte *hispanité exploration*, que pretén una aproximació dramaturgic entre el teatre hispànic (i llatinoamericana) i el francès contemporani, i com a contrapartida pel seu paper divulgatiu d'autors catalans en terres franceses, Rodolf Sirera, director de la col·lecció de teatre d'Edicions 3 i 4, des de 1989, va seleccionar i traduir, junt amb Fernando Gómez Grande, quatre textos pertanyents a Noëlle Renaude, Philippe Minyana, Yves Lebeau i Yves Reynaud. La col·laboració encetada es plasmava després indirectament en la peça breu *Un fill és un regal de déu*, a la qual ens hem referit adés.

El canto de los cisnes (1993)

L'encàrrec prové de la productora madrilenya de teatre comercial de Juan José Seoane, que pretenia reunir de nou dos actors com Amparo Rivelles i Alberto Closas. L'autor seleccionat pertany a la darrera fase del teatre soviètic que s'obrí cap als problemes humans dels seus personatges. Títulada original-

ment *Comedia a la antigua*, l'obra, una història d'amor entre dues persones grans, conté trets txekhovians. El treball de Rodolf Sirera va consistir en una adaptació de l'obra seguint els propòsits de la productora, que volia col·locar l'obra al servei dels dos actors principals per potenciar el duel interpretatiu, amb una acció contextualitzada en l'Espanya contemporània. Per aconseguir-ho s'hagueren de reestructurar algunes escenes i introduir-hi un tercer personatge.

El resultat va ésser un èxit absolut de públic, un duel impagable i, probablement, el millor paper en la vida d'Alberto Closas, que malauradament va morir al cap de tres mesos de l'estrena.

Los padres terribles (1995)

Aquesta traducció de l'obra de Jean Cocteau (1938), adaptada (escurçada) seguint la pel·lícula homònima que l'escriptor francès va realitzar del muntatge teatral (producció de Juanjo Seoane per a Timoneda SL) va ésser estrenada el setembre de 1995 en el Teatro Alcázar de Madrid, amb Amparo Rivelles, Nati Mistral, Vicente Parra, Carme Conesa i Juan Carlos Rubio, dirigida per J. C. Pérez de la Fuente. A València es veié en el Teatre Principal del 16 al 21 d'abril de 1996.

TELEVISIÓ I RÀDIO

Mi casa y yo (Una casa per als dos) (1988-1989)

Aquest encàrrec d'una productora privada en l'època inicial de TVV (Canal 9) tracta d'una *sit-com* escrita en castellà, de tretze capítols, de 28 minuts cadascun. Resta inacabada i compta amb una versió també en català de l'autor. La comèdia gira al voltant del que succeeix a uns veïns, ex-emparellats, que viuen porta per porta i que acaben enamorant-se, i dels problemes que es deriven del domini o l'abandó dels respectius espais privats.

No emprenyeu el comissari (1989)

Radionovella encarregada per Canal 9 Ràdio sobre l'obra homònima de Ferran Torrent, amb qui Rodolf Sirera comparteix la creació dels guions. A més, aquest autor és el responsable de la direcció i selecció d'actors i va participar en el muntatge i els trucatges radiofònics. Ha estat emesa dues vegades per antena.

Russafa 56 (1992)

En aquesta sèrie televisiva, dirigida per Carles Mira en el seu darrer treball, R. Sirera participa com a coguionista en cinc capítols (tres amb Carles Mira i dos amb Carles Mira i Ferran Torrent). Es tracta d'una *sit-com* de tretze episodis, emesos el 1993 per Canal 9 (TVV) i posteriorment per Canal Sur i Tele-Madrid.

Herència de sang (1995)

Rodolf Sirera és el responsable de la idea i l'argument de la primera telenovella valenciana, i també de la transformació en argument juntament amb J. M. Benet i Jornet. Dirigeix, a més, els escalistes, els dialoguistes (també en desenrotlla personalment els diàlegs), realitza el «redialogat» i dona el vistiplau final.

Amb l'ajut de l'experiència del seu amic J. M. Benet i Jornet en TV3, Rodolf Sirera aprén el disciplinat ofici d'escriure telenovelles; en aquest cas, una història que s'inscriu en una sèrie de temes de l'inconscient valencià —l'oposició entre el món rural i l'urbà, els hòmens fets a si mateixos, la indústria familiar...—, que, junt amb el melodrama genèric, possibiliten un fàcil i ràpid reconeixement en l'audiència. És ajudat també per aconseguir un estàndard oral audiovisual (parteix de *L'home, la bèstia i la virtut*), que té la facultat de passar desapercebut per als oients i presentar la llengua com a vehicle, com a instrument de relació de tota una societat.

Herència de sang suposarà l'inici de la participació de Rodolf Sirera en una sèrie de *culebrons* televisius on desenrotllarà diversos càrrecs i responsabilitats. Així, en *Nissaga de poder* (1995), Rodolf Sirera es limita a la col·laboració amb J. M. Benet i Jornet en la creació de l'argument; en *El súper* (1996-1997), dirigirà els guions i hi farà de coargumentista; a l'obra *A flor de pell* (1997), a més, hi aportarà la idea.

DANSA

Pol de gel (1993)

És la primera incursió de l'autor en el món de la dansa. Ho fa com a assessor dramaturgic del novell espectacle de dansa per a xiquets i xiquetes que va oferir la companyia Ananda Dansa, dirigida pels germans Valls, en la Sala Escalante de València. Rodolf Sirera va ajudar a garantir un canvi ben radical i arriscat en una companyia tan consolidada com Ananda Dansa, que suposava dirigir-se per primera vegada al públic infantil des de la contemporaneïtat del llenguatge artístic. Posteriorment reincidiria amb l'espectacle *Frankenstein*.

EPÍLEG

RODOLF SIRERA COM A CRÍTIC I INVESTIGADOR

Obligat als seus inicis a assumir una tasca renovadora que sentara les bases d'un teatre valencià modern, Rodolf Sirera no sols es veié obligat a omplir els buits existents en formació, en creació i en teoria, sinó que també hagué d'assumir altres parcelles del fet teatral, com la crítica o la investigació.

Pel que fa als articles apareguts en publicacions periòdiques, durant la primera etapa productiva, el treball de Sirera se centra, en aquest aspecte, a més de la difusió de la seua teorització, en la crítica teatral. Participa en la revista *Gorg*, on presenta bàsicament la seua teorització, i en *Quaderns de Gorg*. També collabora en *Cartelera Turia* on, a més d'analitzar la realitat teatral valenciana, opina sobre temes tan diversos com la sarsuela o Escalante. En *La Marina* cohesiona gran part de les idees sobre el *nou teatre valencià*. A partir de 1974, dóna el salt a dues revistes de difusió estatal: *Pipirijaina* i *Primer Acto* (la darrera de la mà de José Monleón, ajudat per l'èxit i la projecció de *Tres forasters de Madrid*). En les revistes catalanes, hi collabora des de 1971, avalat pel seu amic Xavier Fàbregas; és el cas de *Serra d'Or* i de les crítiques publicades després en la revista *Destino*.

En la segona etapa, la col·laboració en premsa i revistes es concentra exclusivament en moments en què no es dedica a la gestió pública. El volum d'articles és major i més sistemàtic. Els temes versen sobre política teatral i esporàdicament sobre crítica. L'home de teatre es transforma en un intel·lectual que opina sobre diversos aspectes de la cultura. Escriu també en la revista valenciana de difusió general *Valencia Semanal*. Coin-

cidint, però, amb l'inici de la gestió pública, Rodolf Sirera deixa de publicar articles en premsa.

És a partir de 1988 i fins a 1990, durant la quarta etapa, sense cap gestió pública i amb les relacions amb els polítics socialistes valencians deteriorades, que Rodolf Sirera reprén la producció d'articles de premsa d'una manera més decidida i esdevé un franc tirador de la gestió i de la política (o d'absència de política) cultural del PSOE-PSPV: articles setmanals en *El Temps*, on també fa crítica teatral; articles mensuals en *Papers d'Educació*, sovint narracions amb forta càrrega crítica sobre el poder i els poderosos, on es pot gaudir de referències velades o no tan velades a personatges públics. El mateix estil es ressegueix al suplement cultural del diari *Levante* entre desembre de 1992 i juliol de 1993, on també havia criticat anteriorment la gestió cultural pública.

Com una parcel·la més a recuperar, Rodolf Sirera emprén junt amb el seu germà, des dels inicis, la tasca d'investigar el teatre tradicional valencià contemporani. Figures del sàinet, com Escalante, Faust Hernández Casajuana, dels quals els germans Sirera han fet sengles edicions crítiques, centren els seus interessos, juntament amb el gènere i els textos de la revista valenciana o la història teatral recent, de la postguerra ençà. Un període de la nostra història moderna que atrau vivament els Sirera és el de la Renaixença valenciana, el qual consideren essencial per a explicar el nostre present com a país, pensament que comparteixen amb el corrent historiador nacionalista.

Del teatre espanyol contemporani, Rodolf Sirera s'ha interessat per figures com Enric Rambal o García Gutiérrez, i també ha publicat diversos articles enciclopèdics de caire general. Una matèria, la literatura dramàtica espanyola contemporània, de la qual ha estat professor visitant en la Universitat de Chicago (tardor de 1987) i professor associat de literatura espanyola en la Universitat de València (1989-1993).

Finalment, la dramaturgia de Bertolt Brecht i d'Escalante i la seua diversa assimilació al nostre país també han estat motiu d'interés. Amb el seu germà han editat recentment les obres completes del millor sàinetista valencià. Igualment li ha encu-

riosit la didàctica del teatre a l'escola. Cal recordar que la seua primera feina va ésser la de professor d'expressió dinàmica en les Escoles Pies de València. Li ha interessat també la problemàtica específica de l'autor teatral i la seua relació amb els poders públics; la política teatral i la programació dels teatres públics. Igualment ha sentit curiositat per aspectes dramaturgics, com la llengua en l'escriptura dramàtica, la traducció teatral, l'edició dels textos teatrals, o per aspectes més puntuals, com la confecció de guions televisius o el diàleg dramàtic. Rodolf Sirera, recordem-ho, n'és especialista, amb el seu col·lega i amic J. M. Benet i Jornet. Ha escrit també sobre Joan Brossa, Baltasar Porcel, Joan Oliver, Salvador Espriu i Jordi Teixidor; i sobre el crític i mestre Xavier Fàbregas.

CONCLUSIONS

Considerem provat el paper determinant en la normalització del teatre valencià de l'intel·lectual i autor teatral Rodolf Sirera, el qual, des de qualsevol vessant teatral, ha tractat, al llarg de vint-i-cinc anys (els que farà el 1997 de la publicació d'*Homenatge a Florentí Montfort*), que la societat valenciana gaudira d'un teatre digne en la seua llengua. És per això que la seua producció és magna i diversa, perquè ha tractat d'omplir tots els buits trobats, perquè ha connectat en qualitat amb la literatura de la resta del domini lingüístic —amb la de l'Estat espanyol—, i perquè ens ha obert cap a la internacionalització en traspasar les nostres fronteres.

El seu teatre és un teatre literari, culte, complex i rigorós; un teatre normalitzat, que no rebutja els gèneres, el teatre considerat menor, o les peces breus on investigar sense cap llast. Però és un teatre fortament arrelat en la seua societat concreta, per a la qual escriu, per a la qual vol estrenar, que el determina com a compromés des de la primera de les seues peces fins a la darrera.

Un teatre que, a més d'utilitzar els clixés genèrics, no rebutja mai la investigació. Força sempre els límits del fet teatral, ja siga externament amb altres llenguatges amb els quals estableix una relació textual —l'òpera, la dansa, el cinema, la novel·la o la ràdio—; ja siga internament, qüestionant cadascun dels integrants de la nòmina teatral —l'estructura, els personatges, el punt de vista, el temps, l'espai, la recepció i qualsevol convenció teatral (estatut dels personatges, vincle actor-personatge)...— tot justificant-ho internament i coherent; ja siga

amb els llenguatges més fronterers del fet teatral —el circ, el cabaret, la narrativitat... Tot es veu afectat pels sondejos i temptatives de Rodolf Sirera, una obra global molt coherent i interrelacionada amb tota la producció que connecta puntualment en el moment d'escriptura de l'autor i la seua circumstància concreta.

L'autor concep el teatre com un mitjà per a conèixer el món i a si mateix i relacionar-s'hi tot coneixent-lo o coneixent-se. El gran i únic tema del teatre de Rodolf Sirera serà la relació de l'intel·lectual amb la seua societat, el seu paper i el del seus productes en una manifestació literària tan mediatitzada i tan utilitzable. Altres ramificacions d'aquest tema principal, com el càstig d'aquell que tracta de defugir el destí o les regles del joc, o bé la defensa de l'opció personal enfront dels condicionaments externs o les grans idees, també es repeteixen i incideixen en el caràcter monotemàtic de l'obra. El rerefons ideològic és sempre progressista.

Tal com deia d'algunes obres del seu amic i col·lega Benet i Jornet (R. Sirera, 1980: 123), la col·laboració amb el seu germà s'ha d'entendre com una manera de treballar deductiva enfront de la inductiva de les seues peces en solitari. La planificació prèvia i la distribució del treball artístic entre els dos germans (vegeu al respecte el recent J. Ll. Sirera, 1997) determinen unes peces racionals, deutores d'estructures rígides, en forma de tríptic o simètriques, on es relacionen sovint diferents nivells de realitat o de ficció, amb un resultat mil·limètric en el qual cap detall formal és descurat. En canvi, quan l'autor escriu en solitari, inductivament, surten unes peces més lliures, autoexplicatives, més redones en definitiva, on dona cabuda als aspectes més íntims i més reflexius, per tant, més personals.

Literàriament, l'escriptura de Rodolf Sirera, sobretot en la darrera etapa, el moment de maduresa de l'autor, aquell on és capaç d'aconseguir el que es proposa amb èxit, mostra un gran ofici, una gran capacitat per a la creació i el domini dels personatges, un desenrotllament dialògic modèlic i una escriptura que ha evolucionat des dels personatges tipus inicials i les esce-

nes aïllades cap a uns personatges de gran densitat psicològica (en el teatre personal de Rodolf Sirera primen els personatges sobre la trama) i cap a unes escenes, el trànsit entre les quals a penes es percep en les darreres obres, per a conformar un tot continu, sense talls, en una passa més enllà després de les provatures cinematogràfiques.

La producció de Rodolf Sirera en el fons és una meravellosa excepció en el panorama de la nostra literatura dramàtica, una excepció perifèrica que la determina com a aïllada, no pas provinciana. Segueix un camí personal i coherent sense rebutjar o negar obres o etapes anteriors, fidel sempre a si mateix. Les seues connexions externes (les internes tampoc no les rebutja: la tradició teatral valenciana) són, a més de les figures internacionals, el teatre català contemporani i en especial el teatre de Josep M. Benet i Jornet, autor aquest amb qui comparteix una sèrie de trets, a més d'una gran amistat: la concepció literària del fet teatral, la utilització del mitjà per a ús cognoscitiu personal i alhora social, la complexitat i rigorositat de la producció, la passió narrativa, el regust per la fantasia, l'atracció per les peces curtes, pel cinema i pels personatges femenins, la visió descoratjadora de la condició humana, o el tema concret del compromís de l'intel·lectual amb la seua societat i la incapacitat per transformar-la. Dos corredors de fons afectats igualment pels condicionaments externs, els canvis sociopolítics recents que determinen *grosso modo*, fins i tot, unes etapes d'escriptura segmentades pels mateixos anys (R. Sirera, 1980).

La cronologia ha estat el factor clau per a dividir la producció de Rodolf Sirera en quatre etapes, com hem vist; una producció d'un autor que contempla l'obra com un producte artístic global i que té cura de qualsevol element per simple que siga, des dels títols, els noms dels personatges, les referències culturals, el nivell didascàlic, fins a la influència de l'oratge en els seus personatges. Cal apuntar també el correlat que s'estableix entre els períodes de gestió pública i la seua producció dramàtica, inversament proporcional.

Malgrat tot, Rodolf Sirera no ha connectat, fins ara, com li

pertoca, amb la seua societat. Es poden adduir diferents arguments, evidentment aliens a l'autor, com les estrenes disperses des de plataformes públiques que no han trobat el ressò que calia per diverses causes, o bé una societat, uns dirigents polítics i culturals, i en especial una capital (amb una animadversió constatable a la llengua) que no han apreciat ni aprecien el fet teatral en català. Esperem que la nostra aportació ajude a conèixer i reconèixer la producció i el paper de Rodolf Sirera i de la seua extensa producció per gaudir-la i estimar-la, entre altres coses, perquè ha estat escrita per a nosaltres.

Manises, gener-març de 1996

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS, PREMIS I PRINCIPALS MUNTATGES

- 1969-1972 *La Pau (retorna a Atenes)*, basada en *La Pau* d'Aristòfanes. 7a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1975-1993 (Collecció El Galliner, núm. 27); Edicions 62-Orbis, 1984.
Muntatge: CET 1970-1972; direcció: Rodolf Sirera.
- 1971 *Homenatge a Florentí Montfort*, amb J. Lluís Sirera, amb pròleg de Xavier Fabregas i els autors. 1a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1972 (Collecció El Galliner, núm. 18); 2a. edició, íntegra i esmenada, 1983.
Muntatge: El Rogle. València, 1972-1974; direcció: R. Sirera.
Premi Especial del Jurat del I Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, 1971.
- 1972 *Plany en la mort d'Enric Ribera*. 1a. edició bilingüe (traducció de l'autor). Madrid: Pipirijaina, 1997 (Textos, núm. 6-7); 2a. edició i primera en català, amb pròleg de Josep M. Benet i Jornet. Barcelona: Edicions 62, 1982 (Collecció El Galliner, núm. 70); nova edició dins *Teatre*, amb pròleg d'E. Gallén. Barcelona: Edicions 62, 1995 (Collecció MOLC, núm. 106).
Muntatge: Teatre de Celobert. Barcelona, 1977-1980; direcció: J. Ollé. Emés per televisió, Miramar, 1980.
Premis: Ciutat de Granollers, 1972; Serra d'Or de

- la Crítica, 1975; Ciutat de Barcelona (*ex aequo*) 1978.
- 1972 *La farsa de misser Pere Pathélin*, traducció i adaptació de l'anònim francès del segle xv. 1a. edició. València: Edicions 3 i 4, 1973 (Papers Bàsics, núm. 2). 2a. edició. València: Edicions 3 i 4, 1987, p. 38-60 (Col·lecció Teatre, núm. 19).¹
- 1972 *Peret o els miracles de l'astúcia*, adaptació de la rondalla popular del País Valencià, recollida per Enric Valor i adaptada per Rodolf Sirera. 1a. edició. València: Edicions 3 i 4, 1987, p. 11-36 (Col·lecció Teatre, núm. 19).¹
- 1972 *La infanta Tellina i el rei Matarot*, atribuïda al Pare Francesc Mulet, adaptació de Rodolf Sirera. València: Edicions 3 i 4, 1990, p. 20-59 (Col·lecció Teatre, núm. 22).²
- 1973 *El nas tallat*, adaptació d'un conte de Joan Timoneda. 1a. edició. València: Edicions 3 i 4, 1987, p. 61-85 (Col·lecció Teatre, núm. 19).¹
- 1973 *Tres forasters de Madrid*, d'Eduard Escalante, versió lliure de J. Ll. Sirera i adaptació de Rodolf Sirera. València: Edicions 3 i 4, 1990, p. 61-144 (Col·lecció Teatre, núm. 22). Tercera versió inèdita, recreada per Luis G. Berlanga, el 1995.²
Muntatge: El Rogle, 1973-1974; direcció: R. Sirera i A. Mayordomo. Teatres de la Generalitat Valenciana, 1995; direcció: L. G. Berlanga.
- 1974 *Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry*, peça breu. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 7-17 (Col·lecció El Galliner, núm. 36).³
- 1974 *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle*, peça breu. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 21-33 (Col·lecció El Galliner, núm. 36); 1a. edició. *Serra d'Or*, núm. 199 (abril de 1976), p. 71-73.³

- 1974-1975 *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista*, òpera breu per a dos cantants i quatre actors de pantomima, basada en una idea de Samuel Bosc. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 35-74 (Col·lecció El Galliner, núm. 36).³
Muntatge: GAT de Cardedeu, música de J. Sanmartí i F. Roda i Fàbregas (també director), 1978.
- 1975 *El misteri de la cambra tancada*, peça breu. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 25-33 (Col·lecció El Galliner, núm. 36); 1a. edició. *Serra d'Or*, núm. 199 (abril de 1976), p. 71-73.³
- 1975 *Medea*, peça breu. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 31-33 (Col·lecció El Galliner, núm. 36).
- 1975 *El brunzir de les abelles*, amb J. Lluís Sirera. Primera part de la trilogia *La desviació de la paràbola*. 1a. edició. València: Edicions 3 i 4, 1976 (Col·lecció Teatre, núm. 1). 2a. i 3a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1993 (Col·lecció El Galliner, núm. 77).
Muntatges: El Rogle, València, 1976; direcció: R. Sirera. Diversos muntatges de L'Ou Nou, Barcelona; direcció: J. Bas. Versió emesa per televisió, Miramar; direcció: E. Duran, 1977.
Premi Serra d'Or de la Crítica, 1977.
- 1976 *Memòria general d'activitats*, treball col·lectiu del grup El Rogle, dramaturgia de R. Sirera. Barcelona: Edicions 62, 1978 (Col·lecció El Galliner, núm. 44). Pròleg de J. Ll. Sirera.
Muntatge: El Rogle, València, 1976; direcció: col·lectiva.
- 1976 *El còlera dels déus*, amb J. Ll. Sirera. Segona part de la trilogia *La desviació de la paràbola*. València: Edicions 3 i 4, 1979 (Col·lecció Teatre, núm. 6).
Premi Carlos Arniches (Excm: Ajuntament d'Alacant), 1976.

- 1977 *El capvespre del tròpic*, amb J. Ll. Sirera. Tercera part de la trilogia *La desviació de la paràbola*. València: Edicions 3 i 4, 1980 (Collecció Teatre, núm. 7). Pròleg de Xavier Fàbregas. Muntatge: televisiu a Miramar; direcció: Orestes Lara, 1983. Premis: Ciutat d'Alcoi, 1977; València de la Crítica, 1981.
- 1977 *Arriba, escuadras, a vencer...*, monòleg interior. Barcelona: Edicions 62, 1986. (Collecció El Galliner, núm. 94).⁶
- 1977 *El company de viatge*, novel·la curta. Inèdita.
- 1977-1978 *Arnau*, aportació teatral a un mite clàssic, inspirada en el poema *El comte Arnau*, de Josep Maria de Sagarra. Barcelona: Institut del Teatre, 1984 (Collecció Biblioteca Teatral, núm. 20). Muntatge: Companyia Arc de Teatre, València 1983; direcció: A. Tordera. Premis: Ignasi Iglésias (Diputació de Barcelona), 1978. Premi de Produccions Teatrals de la Diputació de València, 1982.
- 1977 *L'assassinat del doctor Moraleda*. 1a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1978, p. 13-83. (Collecció El Galliner, núm. 47); 5a. edició, 1995.⁴ Muntatges: Grup de Teatre d'Amics de les Arts de Terrassa, 1981; música: Carles Berga; direcció: Jaume Girona i Pepi Sabrià.
- 1977-1980 *Intermedi*. 1a. edició. *L'Espill* [València], núm. 5 (primavera de 1980); 2a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 101-114 (Collecció El Galliner, núm. 94).⁶
- 1978 *El verí del teatre, diàleg entre un aristòcrata i un comediant*. 1a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1978, p. 85-117 (Collecció El Galliner, núm. 47); 5a. edició, 1995.⁴ Edició per a la Companyia Flotats.

Lleida: Pagès Editors, 1993 (Teatre de Repertori, núm 6).

Traduccions al castellà, al francès, a l'anglès, al polonès, a l'italià, al portugués (inèdita), al grec i a l'eslovac.

Muntatges: Estrena en TVE, Miramar, 1978; direcció: Mercè Vilaret. Estrena castellana pel CDN-TMG; direcció: E. Hernández (1983-1985); gira estatal 1986. Emissió per la segona cadena de TVE. Diversos muntatges francesos (a França i Bèlgica), anglesos, italians, polonesos, portuguesos, grecs, sud-americans, castellans i catalans.

1979

Bloody Mary Show, suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret. Barcelona: Edicions 62, 1980 (Collecció El Galliner, núm. 54). Traducció al francès inèdita de Josyane Ferrié. El fragment «El mite de Prometeu» és inclòs en el volum de VERNET, Francesc (seleccionador) *Monòlegs i diàlegs, selecció de textos teatrals.* Barcelona: Edicions La Magrana, abril de 1993, p. 113-123 (L'Esparver Llegir, 44). Traducció al castellà de l'autor.

Muntatge: Grup de Teatre L'Horta, València; direcció: J. Leal. Grup L'Eina, València; direcció: P. Sanchis. Muntatge francès.

Premi Serra d'Or de la Crítica, 1981.

Disc: *Bloody Mary Show*, cançons de l'espectacle, segons el muntatge de Juli Leal per al Grup de Teatre L'Horta, de València. Música de Jesús Casañ. Direcció de gravació i arranjaments: Enric Murillo. ALOSA, M-1150, València.

1979

La màgia dels colors i les banderes, breu guió per a un exercici d'illusionisme. 1a. edició en *Bandera Bandera.* València: Climent, Eliseu (ed.), 1979. Una variant del text s'incloué en l'espectacle *Bloody Mary Show.* Barcelona: Edicions 62, 1979 (Col. El

- Galliner, núm. 54); 2a. edició, 1986, núm. 94, p. 89-92.⁶
- 1979-1981 *Històries de desconeguts, exercici per a siluetes*. 1a. edició. Cairell [València], núm. 7 (febrer de 1981). 2a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 127-138 (Collecció El Galliner, núm. 94). 3a. edició a GALLÉN, E. (pròleg i ed.). *Sis peces de teatre breu*. Barcelona: Edicions 62, 1993 (Collecció El Garbell, núm. 43).⁶
- 1980 *Retorn als orígens*. 1a. edició. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 115-125 (Collecció El Galliner, núm. 94).⁶
- 1980 *La dama del mar*, d'Henrik Ibsen, versió lliure de Rodolf Sirera. Barcelona: Edicions 62, 1982 (Collecció El Galliner, núm. 66). També traduïda al castellà.
Muntatges: Teatres de la Diputació de València, 1981; direcció: J. Leal. Mercat de les Flors; direcció: J. Maria Gual; estrena: 27-10-96.
- 1981 *A l'Edén me'n vull anar (o el judici celestial d'El virgo de Vicenteta)*, revista inspirada en la figura de J. B. i Baldoví, amb J. Ll. Sirera. València: Edicions 3 i 4, 1990, p. 145-218 (Collecció Teatre, núm. 22).²
- 1981 *Albània: la solitud del corredor de fons*, article periodístic. *Serra d'Or* [Barcelona], núm. 256 (gener de 1981), p. 25-30.
- 1983-1984 *La primera de la classe*, comèdia en un acte. Barcelona: Edicions 62, 1985 (Collecció El Galliner, núm. 85); 2a. edició, 1993.
Traducció al castellà de Marina Navarro. Múrcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, Dirección General de Educación y Universidad, Comunidad Autónoma de Murcia 1993. Introducció de Fernando Gómez Grande.
Muntatges: Teatre Estable del País Valencià,

- 1986; direcció: J. Leal. T. de B., 1988, emés per televisió el 1989; direcció: Lurdes Barba. Nuevo Teatro de Aragón, 1989.
- 1983 *El Príncep*, òpera en quatre actes. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 5-84 (Col·lecció El Galliner, núm. 94).⁵
- 1982-1985 *Funció de gala*, comèdia d'enjòlit. València: Eliseu Climent, editor, 1987 (Col·lecció Teatre, 3 i 4, núm. 18). Amb nota d'A. Tordera. Muntatge: CDGV, València; direcció: Juli Leal, 1990.
- 1984 *El jardí dels cirerers*, d'Anton Txèkhov, reescrita per M. A. Conejero (Institut Shakespeare), traducció de Rodolf Sirera, inèdita. Muntatge: Teatres de la Diputació de València, 1984; direcció: J. Leal.
- 1985 *Tardor perillosa (Característiques)*, dramàtic escrit per a TV3, Televisió de Catalunya. Emés dins la sèrie 13 x 13, amb direcció de Ll. J. Comerón el 1988.
- 1986 *La princesa del desert*, peça de teatre infantil inclosa dins el conte *A través de la porta de vidre*, inèdit. Editada independentment dins el llibre de SIRERA, Rodolf, i CUBEDO, Manel: *El teatre a l'escola*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 160-219. Alzira: Edicions Bromera, novembre 1995 (Col·lecció Micalet Teatre, núm. 4). Introducció i notes de Manuel Cubedo.
- 1986 *Números de pallasos*, peça breu. *Art Teatral: Cuadernos de minipiezas ilustradas* [València], núm. 1 (1987), p. 54-61. Amb traducció al castellà de l'autor.
- 1986 *Cavalls de mar*, amb J. Ll. Sirera. Barcelona: Edicions 62, 1988 (Col·lecció El Galliner, núm. 107). Traducció al castellà de la SGAE.

- Versió per a la posada en escena de J. M. Flotats i Ignasi Camprodon. Companyia Flotats. Lleida: Pagès Editors, 1992 (Teatre de Repertori, núm. 5).
Muntatge de la Companyia Flotats, Barcelona: direcció: J. M. Flotats, 1992.
Premis: Teatre Principal de Palma (*ex aequo*), 1988. Serra d'Or de la Crítica, 1989.
- 1987 *Indian Summer*. Alzira: Editorial Bromera, 1989 (Col·lecció Bromera/Teatre, núm. 2). Introducció i entrevista a l'autor per M. Molins. Traduccions al castellà: de l'autor publicada a la col·lecció de teatre del CNNTE, 1991, amb notes d'A. Tordeira, G. Heras i R. Sirera; de la SGAE, el 1992. Traducció al francès.
Muntatge: CNNTE-CDGV-CDGC, Madrid, València i Barcelona; direcció: G. Heras, 1991.
Premis: I Premi de Teatre de la Comunitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana) al millor text estrenat l'any 1991, 1992.
- 1988 *La gran sultana de València*, projecte d'òpera, amb J. Ll. Sirera.
- 1988 *L'home, la bèstia i la virtut*, de Luigi Pirandello, traducció de Rodolf Sirera. Alzira: Edicions Bromera, 1991 (Col. Bromera/Teatre, núm. 4). Introducció de S. Bataller, notes de R. Sirera i de J. Strasberg. També traduïda al castellà.
Muntatge: CDGV, D. J. Strasberg, 1988, reposició el 1989.
- 1988 *Vampirs*, conte. *Papers* [València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana], núm. 36, p. 24-26.
- 1988-1989 *Mi casa y yo*, guió televisiu escrit en castellà. Ver-

- sió dels diàlegs en català de l'autor titulada *Una casa per als dos*. Inacabat.
- 1989 *La partida*, amb J. Lluís Sirera. 1a. edició. Alacant: Gráficas Estilo, 1991. Escrita per encàrrec de la Comissió del V Centenari de la Ciutat d'Alacant.
- 1989 *El mussol i la gata*, de Bill Manhoff, versió de R. Sirera. València: Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, 1992 (Sèrie menor, núm. 1). Muntatge: CDGV; direcció: R. Calatayud, 1989 i 1992.
- 1989 *No emprenyeu el comissari*, novel·la de Ferran Torrent, adaptació de R. Sirera i F. Torrent per a la ràdio Canal 9 Ràdio. Emesa el 1989 i 1996.
- 1991 *Estimat mentider*, de Jerome Kilty, versió de R. Sirera. València: Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, 1992 (Sèrie menor, núm. 5). Muntatge: CDGV, València, 1991; direcció: R. Calatayud.
- 1991 *El triomf de Tirant*, amb J. Lluís Sirera, llibret d'òpera simfònica amb música d'Amand Blanquer. València: Àrea de Música de l'IVAECM, Generalitat Valenciana, 1992 (Col·lecció Llibrets/programa d'Òpera, núm. 8). Edició bilingüe, amb notes complementàries dels autors. Muntatge: Orquestra i Cor de València, 1992; direcció: Jaime Martorell i M. Galduf.
- 1991 *Macbeth*, de William Shakespeare. Versió castellana de l'Institut Shakespeare de València. Direcció: M. A. Conejero. Adaptació: R. Sirera.
- 1992 *Russafa 56*, sèrie de Carles Mira per a Canal 9, Televisió Valenciana, coguionista en 5 dels 13 capítols. Emesa per TVV el 1993 i per Canal Sur i Tele Madrid el 1994.

- 1992 *Un espíritu complaciente*, conte. *Levante* (4 de desembre).
- 1992 *El resplandor de la inmortalidad*, conte. *Levante* (18 de desembre).
- 1993 *Teatre francès contemporani: Yves Reynaud: «La temptació d'Antoine», Philippe Minyana: «Cambres», Yves Lebeau: «El cant de la balena abandonada», Noëlle Renaude: «Divertiments turístics».* Traduccions de Fernando Gómez Grande i Rodolf Sirera. València: Eliseu Climent, editor, 1993 (Teatre 3 i 4).
- 1993 Versió lliure d'*El canto de los cisnes (comedia a la antigua)* d'Aleksei Arbuzov.
Muntatge: Cia. Amparo Rivelles-Alberto Closas, Madrid, 1993-1994; direcció: J. C. Pérez de la Fuente.
- 1993 *La ciutat perduda*, amb J. Lluís Sirera. València: Eliseu Climent, editor, 1994 (Teatre 3 i 4). Pròleg de Rafael Pérez.
Premis: XVIII Premi Born de Teatre, Ciutadella, 1993. Premi dels escriptors valencians, 1994.
- 1993 *La caverna*. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Editorial Lumen, 1995 (Col·lecció Teatre Contemporani/Els Textos del Centre Dramàtic, núm. 7). Pròleg de Rafael Pérez.
- 1993 *Pol de gel*, espectacle d'Ananda Dansa, assessoria dramaturgíca de Rodolf Sirera.
Muntatge: Sala Escalante de València, 1993; direcció: E. i R. Valls.
- 1993 *Metamorfosis*, conte. *Levante* (8 de gener).
- 1993 *Llegar a tiempo*, conte. *Levante* (22 de gener).
- 1993 *Un anciano*, conte. *Levante* (5 de gener).
- 1993 *La aparición*, conte. *Levante* (26 de febrer).

- 1993 *La trama*, conte. *Levante* (12 de març).
- 1993 *Relevo de un presidente*, conte. *Levante* (26 de març).
- 1993 *Persecución en la oscuridad*, conte. *Levante* (16 d'abril).
- 1993 *El destino siempre juega en casa*, conte. *Levante* (7 de maig).
- 1993 *En una sociedad secreta china*, conte. *Levante* (11 de juny).
- 1993 *El gran salto adelante*, conte. *Levante* (2 de juliol).
- 1994 *Un fill és un regal de Déu*, peça curta, inèdita. Traducció al francès, inèdita.
- 1994 *Maror (Les regles del gènere)*. Barcelona: Edicions 62, 1995 (Col·leció Els Llibres de l'Escorpí Teatre/El Galliner, núm. 147). Pròleg d'Enric Gallén. Traducció al castellà de l'autor. Muntatge: CDG Catalunya, Barcelona, 1996; direcció: J. Ll. Bozzo.
- 1995 *Herència de sang*. Telenovella de 100 capítols. Idea, argument i guionista principal. Canal 9, Televisió Valenciana. Emesa entre octubre de 1995 i març de 1996.
- 1995 *Nissaga de poder*. Telenovella. Argument, juntament amb Josep M. Benet i Jornet. TV-3, Televisió de Catalunya. Emesa entre gener de 1996 i juny de 1997.
- 1995 *Los padres terribles* (de J. Cocteau), traducció i adaptació de R. Sirera. Muntatge: Cia. Amparo Rivelles-Nati Mistral, Madrid, 1995; direcció: J. C. Pérez de la Fuente.
- 1996 *El súper*. Telenovella. Director de guions i coargumentista. Tele 5. Emesa entre setembre de 1996 i juny de 1997.

1996

A flor de pell. Telenovella en 100 capítols. Idea, coargumentista i director de guions. Canal 9, Televisió Valenciana. Emesa entre gener i maig de 1997.

El 1991 rep el Premi Manuel Sanchis Guarner que atorga la Diputació de València pel conjunt de la seua obra, en l'edició de 1989.

NOTES

1. Publicats conjuntament sota el títol *Tres farses populars sobre l'astúcia*. Pròleg de J. Ll. Sirera.
2. Publicats conjuntament sota el títol *Revistes valencianes*. Pròleg dels germans Sirera. Inclou un assaig de Ll. V. Aracil *El teatre d'Eduard Escalante*.
3. Publicats conjuntament sota el títol *Tres variacions sobre el joc del mirall*.
4. Publicats conjuntament. Pròleg de J. M. Benet i Jornet.
5. Al mateix volum que (6).
6. Publicats conjuntament sota el títol *Històries de desconeguts*.

PRODUCCIÓ TEÒRICA

- 1971a «Reflexions davant un llibre de “teatre popular”». *Gorg*[València], núm. 15, p. 20 -23.
- 1971b «Teoria d'un teatre valencià (I)». *Gorg* [València], núm. 25 (novembre), p. 40-41.
- 1971c «Teoria d'un teatre valencià (II)». *Gorg* [València], núm. 26 (desembre), p. 40.
- 1972a «Teoria d'un teatre valencià (III)». *Gorg* [València], núm. 28 (febrer), p. 42-43.
- 1972b «Notes sobre teatre valencià». *Serra d'Or* [Barcelona], núm. 154 (juliol), p. 53-56.
- 1973a «Teatro valenciano». *La Marina*[València], núm. 11 (abril), p. 17-23.
- 1973b «Brecht, setanta-cinc anys». *La Marina* [València], núm. 12 (13 de maig), p. 30.
- 1973c «Sobre la producció teatral en València». *Cartelera Turia*[València] (3 de novembre).
- 1973d «Teatro y comunidad». *La Marina* [València], núm. 29 (setembre), p. 25-26.
- 1973e «Para una acción teatral en la base». *Cartelera Turia* [València] (17 de novembre).
- 1973f «Introducción a la tècnica teatral». Curset inèdit impartit a la Societat Coral El Micalet de València.
- 1974a En col·laboració amb altres autors. «Manifest de la Societat Coral el Micalet». *Levante* [València] (5 de febrer).

- 1974b «Teatre faller: criptocultura i fugida de la realitat». *Els Quaderns* [València: Editorial Gorg] (març), p. 41-44.
- 1974c «El País Valencià, notas sobre una cultura». *Pipirijaina* [Madrid], núm. 2 (abril), p. 1-3.
- 1974d En col·laboració amb El Rogle. «Eduard Escalante y el "Teatre valencià"». *Primer Acto* [Madrid], núm. 168 (maig), p. 56-57.
- 1974e Pròleg a CAPMANY, M. A. *Tirant lo Blanc*. València: Editorial Gorg, maig, p. 5-15 (Col·lecció Les Roques s/n).
- 1974f «Valencia: Unas "jornadas" fallidas». *Primer Acto* [Madrid], núm. 169 (juny), p. 72.
- 1974g «Valencia: El teatro Principal en el candelero». *Primer Acto* [Madrid], núm. 170 (juliol-agost), p. 94.
- 1974h «Resumen de la temporada teatral en Valencia». *Cartelera Turia* [València] (juliol-agost).
- 1974i «Teatro valenciano: progresos e impotencias». *Cartelera Turia* [València], núm. 544 (estiu).
- 1974j «El Público». *Cartelera Turia* [València], núm. 556 (16 de setembre).
- 1974k En col·laboració amb SIRERA, J. Lluís. «El concurs de teatre i la junta central fallera». *Serra d'Or* [Barcelona], núm. 181 (octubre), p. 107-108.
- 1974l «El teatre». En: *Noticia e imagen del País Valencià*. València. (Temas y Noticias).
- 1974m «Presente y futuro del teatro valenciano». En: SIRERA, Rodolf. *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Madrid: Pipirijaina (Textos, núm. 6-7), p. 9-18.
- 1974n «El crític». *Cartelera Turia* [València] (Nadal).
- 1975 En col·laboració amb SIRERA, J. Ll. *Inici d'una anàlisi crítica de la producció teatral de Faust Hernández Casajuana*. Finalista del Premi d'Assaig Joan Fuster, Premis Octubre, València. (Inèdit.)

- 1976 En col·laboració amb El Rogle. «Programa de mà» d'*El brunzir de les abelles*. València: Tipografia Peñafort, març.
- 1977a En col·laboració amb SIRERA, J. Ll. *Materials d'escena*, agost. (Inèdit parcialment.)
- 1977b «Les misèries de l'autor teatral». *Serra d'Or*[Barcelona], núm. 219 (desembre), p. 101-103.
- 1977c Ponència i secció de teatre corresponent al País Valencià, coordinació i redacció de conclusions. *Actes del Congrés de Cultura Catalana*, III volum. Barcelona: Curial i altres, 1978.
- 1978a Secció de Teatre —coordinació i redacció de conclusions— del llibre *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica*, Jove Cambra de Comerç de València. València.
- 1978b En col·laboració amb FÀBREGAS, X. «El teatro catalán contemporáneo». *El teatro actual*, volum I. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- 1979a «Projecte de gestió teatral de la Conselleria de Cultura». *Papers de Teatre* [València: Conselleria de Cultura] (març).
- 1979b «De l'afició —o el vici— del teatre». *Avui* (4-V-1979).
- 1979c En col·laboració amb El Rogle. «Eduard Escalante y el "Teatre Valencià"». *Primer Acto*, núm. 168 (maig de 1979), p. 56-57.
- 1979d «Barrejar Escalante, maneres de treballar un mite». *Serra d'Or*, núm. 238-239.
- 1980 «La revolta de les bruixes imprudents (notes per a una lectura del teatre de Josep M. Benet i Jornet)». *Els Marges* [Barcelona], núm. 22-23 (1981).
- 1982a *Dels teatres de la Diputació al Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana*. (Inèdit.)
- 1982b «El plany avui». A: *Plany en la mort d'E. Ribera*.

- 1984a Seminari «Los teatros públicos en España», UIMP. Santiago de Compostella, estiu.
- 1984b «Sobre l'escriptura teatral», conferència pronunciada en el cursos de la UIMP, Barcelona, setembre. Publicada en *La Rella* [Baix Vinalopó], núm. 4 (primavera, 1985).
- 1985a «Les polítiques teatrals: teatres institucionals». *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*, volum III. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987, p. 145-162.
- 1985b «Cap a una ètica del teatre: Xavier Fàbregas, un exemple», lliçó inaugural del curs acadèmic de l'Institut del Teatre de Barcelona. Barcelona, octubre.
- 1986 «Toni Cabré: una clara voluntat d'estil dramàtic». En: CABRÉ, Toni: *OH, BIT!* Alacant, 1986.
- 1987a Participació en l'Encontre de Teatre Italo-Espanyol. Maratea, Itàlia, setembre.
- 1987b «De l'autor J. M. Benet i Jornet i la tècnica de les dissolvències: El manuscrit d'Alí Bei». *La Tramoia, Revista de Teatre del País Valencià* [Elx], núm. 2 (maig).
- 1987c «Joan Brossa: un pelegri». A: *Tramesa d'art en favor de la creativitat* [catàleg]. Ajuntament de València, maig.
- 1988a «Fàbregas i el teatre valencià entre els dos pròlegs de l'*Homenatge a Florentí Montfort*». *Estudis Escènics* [Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona], núm. 30 (desembre), p. 183-192.
- 1988b Participació en el II Simposi Internacional d'Història del Teatre. Barcelona, juny.
- 1988c Participació en l'equip directiu de la Universitat d'Estiu de Gandia.
- 1988d En col·laboració amb ARGENTE, José. *Theater und Tanz in heutigen Spanien, Sommerszene Salzburg* [programa catàleg]. Salzburg, Àustria, estiu.

- 1988e En col·laboració amb SIRERA, J. Ll. «Una agitada vida cultural (1834-1868)». *Batlía* [València], revista de la Diputació de València, núm. 8 (juny).
- 1988f En col·laboració amb CUBEDO, M. *El teatre a l'escola*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1991.
- 1989a «Un centre dramàtic, ¿per què?». *Saó*, núm. 116 (febrer), pàg. 49.
- 1989b «Enrique Rambal y la historia del teatro español contemporáneo». Pròleg a MARTÍNEZ ORTIZ, José. *Rambal, mago de la escena española*. Utiel.
- 1989c Participació en les Jornades de Traducció Teatral. Barcelona, gener.
- 1989d «*El encubierto de Valencia*» y «*Juan Lorenzo*», dos obras teatrales de García Gutiérrez sobre las Germanías. (Inèdit.)
- 1989e «Lo público, los públicos», conferència pronunciada en l'Encontre de Dansa Contemporània, dins les Jornades de Dansa, organitzades per la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. València, abril.
- 1990a En col·laboració amb SIRERA, J. Ll. «Els clàssics d'un teatre sense clàssics», introducció a *Revistes Valencianes*. València: Edicions 3 i 4, 1990, p. 9-15.
- 1990b «La llengua del teatre al País Valencià», comunicació presentada en les I Jornades sobre Llengua i Creació Literària. Barcelona, gener. *Actes de les I Jornades sobre llengua i creació literària*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991.
- 1990c «Una llengua per al teatre valencià contemporani». *Serra d'Or*, núm. 365 (maig de 1990), p. 65-66.
- 1991 «Fomento del autor desde las entidades públicas», comunicació presentada al I Congreso Nacional de la Asociación de Autores de Teatro. Sant Sebastià, de-

- sembre de 1991, publicat en *República de las Letras*, núm. 35 (octubre de 1992).
- 1992a «Nuevos tiempos, antigua cultura», ponència presentada en el simposi Teatro y Nueva Sociedad organitzat per l'Institut Internacional del Teatro del Mediterráneo. Cadis, octubre de 1992, publicada en *Primer Acto*, núm. 246 (novembre-desembre).
- 1992b «*El trovador* de García Gutiérrez, antecedentes de un libreto de ópera», article dins el volum dedicat a aquesta òpera. Àrea de Música de l'IVAECM de la Generalitat Valenciana, núm. 7.
- 1992c Simposi «Las Lenguas Minoritarias y la Comunidad Europea». Instituto Internacional de Teatro Mediterráneo i Festival Olímpic de les Arts. Barcelona, juliol.
- 1992d «El otro teatro catalán: Josep Maria Benet i Jornet, últimos textos y traducciones castellanas de sus obras», ponència presentada en el congrés Teatro Siglo XX. Universidad Complutense de Madrid, Facultat de Ciencias de la Información. Madrid, novembre.
- 1993a «Teatro español: 1978-1992», conferència pronunciada en el simposi Al Filo del Milenio: Literatura Española de los 90, organitzat pel Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, gener. *Diablotexto, Revista de Crítica Literària* [Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola], núm. 1 (1994).
- 1993b «La maduresa d'un autor: J. M. Benet i Jornet, de *Revolta de Bruixes a Fugaç*». *Caplletra*, núm. 14 (primavera 1993), p. 177-188.
- 1993c En col·laboració amb SIRERA, J. Ll. Introducció i edició de *Faust Hernández Casajuana: Teatre*. València: IVEI, 1993, p. 7-36.
- 1993d Introducció a Baltasar Porcel: *Teatre. Obres completes*, vol. VII. Barcelona: Proa. En premsa.

- 1993e «Drama and Society». A: GEORGE, D.; LONDON, J. [ed.] *Contemporary Catalan Theatre, an introduction*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, núm. 9, 1996, p. 43-60.
- 1993f «Josep Maria Benet i Jornet: descripció d'un teatre», conferència pronunciada en la Facultat de Filologia de la Universitat de València, març.
- 1993g «Els dramaturgs catalans i la realitat política», conferència pronunciada en el congrés *El Teatre Català Modern: 1939-1992*. Exeter College, Universitat d'Oxford (Anglaterra), setembre.
- 1993h «Desenvolupament, convergències i divergències de la política teatral de les institucions valencianes», conferència pronunciada en les jornades *Les Arts Escèniques a la Comunitat Valenciana*. Sagunt, setembre.
- 1993i «Lo público, lo privado», conferència pronunciada dins el seminari *El Teatro de la Crisis. Perspectivas Actuales del Teatro*, organitzat per la Escuela Navarra de Teatro. Pamplona, octubre.
- 1993j Ponència en la sessió «El teatro español del siglo XX», en la reunió general de la South Atlantic Modern Language Association. Atlanta (EUA), novembre.
- 1994a «Pensieri sul teatro». En l'edició italiana d'*El verí del teatre*. Capone Editore, p. 67.
- 1994b «El teatre a la Comunitat Valenciana: notes per a un debat de política cultural», ponència presentada en la sessió «Arts escèniques i visuals» en les I Jornades sobre Cultura en la Comunitat Valenciana, organitzades pel Consell Valencià de Cultura. València, maig. Incloua en *I Jornades sobre Cultura en la Comunitat Valenciana*. València: Consell Valencià de Cultura.
- 1994c «La programación teatral», seminari sobre programació teatral, organitzat per la SGAE, l'INAEM i l'Insti-

- tuto Complutense de Ciencias Musicales, dins el I Máster de Gestión Cultural. Madrid, juliol.
- 1994d «La edición de obras teatrales en la Comunidad Valenciana (1976-1994)», ponència presentada en les jornades Las Letras y los Libros Españoles en el Nuevo Marco Europeo, organitzades per l'Asociación Colegial de Escritores de España. València, novembre. *República de las letras*, núm. 44 (primer trimestre, 1995).
- 1994e Comunicació al seminari «*Las Troyanas*, hoy: la mujer y la guerra. Tragedia clásica e historia contemporánea», organitzat per l'Institut Internacional de Teatro del Mediterráneo. València, desembre.
- 1995a «Armando Moreno i el teatre valencià». *Butlletí Informatiu de Teatres de la Generalitat Valenciana* (gener-març, 1995). També en *Escena*[Barcelona], núm. 19 (març de 1995), p. 16.
- 1995b En col·laboració amb SIRERA, J. Lluís. Edició crítica d'*Eduard Escalante: teatre original complet*. València: IVEI.
- 1995c «Eduard Escalante: cent anys». *Pensat i Fet*. València, març.
- 1995d «Eduard Escalante i el sàinet del segle XIX», seminari organitzat per la UIMP i la Universitat de València. València, març.
- 1995e I Encuentro Hispano-Argentino de Autores de Teatro. Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, abril.
- 1995f I Congrès Jaume I de la Creativitat en les Arts de l'Espectacle (equip de direcció i coordinació de l'àrea de teatre). Universitat de València i Societat Coral el Micalet. València, abril.
- 1995g «La utopía de Dionisos. La fiesta en la cultura mediterránea», seminari organitzat per la UIMP i l'Institut Francés de València. València, maig.

- 1995h «El diàleg», sessió dins el Curs d'Esriptura per a Cine i Televisió organitzat per la UIMP i la SGAE. València, juny.
- 1996a «Un fester en el teatre d'Escalante». *Pensat i Fet*. València, març.
- 1996b «Cuatro dècadas de escritura teatral en España». *Cuadernos de Dramatúrgia Contemporánea*, núm. 1, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alacant.
- 1996c «Qué teatro público?». *Escena* [Barcelona], núm. 34 (novembre 1996), p. 17-20.
- 1996d «Dansa València: deu anys fonamentals per a la dansa contemporània espanyola». En preparació.
- 1996e «Teatre contra política», ponència dins el debat del mateix títol. Encontre de Teatre d'Alzira, juliol.
- 1996f «L'experiència d'*Herència de sang*, primera telenovel·la valenciana», sessió dins el curs Introducción a las Técnicas de la Escritura Audiovisual, organitzat per la UIMP i la SGAE. València, juliol.
- 1996g «Del teatro a la televisión: la novela televisiva», taller de dramatúrgia dins la IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alacant, novembre.

COL·LABORACIONS EN REVISTES I DIARIS

- Destino*: del 5-1-74 fins al primer trimestre de 1975.
- Gorg* i *Quaderns de Gorg*: del 1971 al febrer de 1972.
- La Marina*: del maig de 1973 al setembre de 1974.
- Primer Acto*: maig, juny i juliol de 1974.
- Pipirijaina*: abril de 1974.
- Serra d'Or*: a partir de l'agost de 1971.

Cartelera Turia: des del núm. 432, 1-7 de maig de 1972, fins al núm. 570, 23-29 de desembre de 1974.

Valencia Semanal: de l'abril de 1978 fins a l'agost de 1979.

Levante: des del 19-5-1989 fins al 3-3-1990, i des del 4-12-1992 fins al 2-7-1993.

Papers d'Educació: des del març de 1988 fins al juny de 1989.

El Temps: des del 22-2-1988 fins al 5-3-1990.

BIBLIOGRAFIA GENERAL I SOBRE RODOLF SIRERA

ABELLAN, Joan (1983). *La representació teatral, introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. (Monografies de Teatre, núm. 13)

ARACIL, Ll. V. (1968). *Introducció als sainets d'Escalante*. València: Garbí. Molt més accessible en SIRERA, J. Ll. i R. *Revistes valencianes* 3 i 4. València, 1990, p. 221-264.

ASZYK, U. (1993). «Daleki i nieznanomy współczesny teatr hispański: z refleksju przed premiera *Apage, Satana ! i Trucizny teatru*». Dins el programa de l'estrena d'*El verí del teatre* en el Teatr Polski de Varsòvia.

AZNAR, M.; DIAGO, Nel; MANCEBO, M^a Fernanda [coord.] (1993). *60 anys de teatre universitari*. València: Universitat de València-Servei d'Extensió Universitària, 1993.

BARTOMEUS, Antoni (1976). *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. Entrevista amb Rodolf Sirera, p. 99-114.

BATLLE i JORDÀ, Carles (1989). «Josep Lluís Sirera i Rodolf Sirera: Cavalls de mar». *Els Marges* [Barcelona], núm. 39 (gener), p. 126-128.

BENACH, Joan-Anton (1973). «Un text innovador *Plany en la mort d'Enric Ribera*». *Serra d'Or* [Barcelona], núm. 161 (febrer), p. 54-55.

— (1991). «Los incordiantes fantasmas de Daniel/Sirera». *La Vanguardia* (17 de gener).

- BENET I JORNET, J. M. (1978). Pròleg a SIRERA, J. Ll. i R. *L'assassinat del doctor Moraleda i El verí del teatre*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-11. (Col·lecció El Galliner, núm. 47)
- (1982). Pròleg a l'edició de SIRERA, R. *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Barcelona: Edicions 62, p. 9-35 (Col·lecció El Galliner, núm. 70) Data d'escriptura: juliol de 1979.
- (1989). «Música agredolça», a propòsit d'*Indian Summer*. *El País* [Barcelona] (30 de novembre).
- (1990). «El vent ha castigat però no s'ha emportat l'autor». *Serra d'Or* [Barcelona], núm. 365 (maig).
- BLASCO, R. (1986). *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Curial.
- BOBES NAVES, M. C. (1987a). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1987b) *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña y La Avispa. (Aceña Estudios, núm. 1)
- (1992). *El diálogo*. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica)
- BOU, E. (1988). «Rodolf Sirera». A: RIQUER; COMAS; MOLAS. *Hª de la literatura catalana*. Vol. XI. Barcelona: Ariel, p. 417-419.
- BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CABAL, Fermín; ALONSO DE SANTOS, J. L. (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CANOVA GALLANA, Joaquina (1989). *Estudios de dramática*. Valladolid: Aceña.
- CARBÓ, F. (1993). «Rodolf Sirera i la renovació del teatre valencià». *Caplletra* [Barcelona], núm. 14 (primavera 1993), 1995, p. 189-210.
- Centro Dramático Nacional (1986). *El veneno del teatro*. Dossier sobre Rodolf Sirera. Ministerio de Cultura.
- DALLENBACH, Lucien (1976). «Intertexte et autotexte». *Poétique*, 27, p. 282-296.

- DE MARINIS, Marco (1982). *Semiotica del teatro (l'analisi testuale dello spettacolo)*. Milà: Bompiani.
- DESUCHÉ, Jacques (1966). *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Ediciones Oikos-Tau.
- DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- DIAGO, Nel (1988). «De la brevedad del teatro: tradición y vanguardia (A propósito de tres farsas de Rodolf Sirera)». *Art Teatral, Cuadernos de Minipiezas Ilustradas* [València].
- DÍAZ, Janet W. (1981). «Rodolf Sirera. *Bloody Mary Show*, suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret». *World Literature Today* [EUA: Universitat d'Oklahoma].
- DIDEROT, Denis (1986). *La paradoja del comediante*. Barcelona: Ediciones del Dragón.
- DÍEZ BORQUE, J. M.; GARCÍA LORENZO, L. [ed.] (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Documentos sobre el teatro independiente español*. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.
- DOMÉNECH, R. (1980). «El teatro desde 1936». En: *Historia de la literatura española*. Vol. IV: *El siglo XX*. Madrid: Taurus, p. 391-451.
- FÀBREGAS, Xavier (1972 i 1983). «Josep Ll. i R. Sirera o la possibilitat d'un nou teatre valencià». Pròlegs a la primera i segona edició de SIRERA, J. Ll. i R. *Homenatge a Florentí Montfort*. Barcelona: Edicions 62, p. 9-14 (Col. El Galliner, núm. 18).
- (1973). *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- (1978). *Historia del teatre català*. Barcelona: Millà, p. 326-329.
- (1979). «El còlera dels déus, *Bloody Mary Show*». *Els Marges*, núm. 17 (setembre), p. 119.
- (1980). «De la gloriosa a la primera guerra colonial», sobre la trilogia *La desviació de la paràbola*, inclosa com a pròleg en

l'edició d'*El capvespre del tròpic*. València: Edicions 3 i 4, p. 7-12 (Col·lecció Teatre, núm. 7).

— (1984). «Rodolf Sirera. *La Pau (retorna a Atenes)*». En: *Història de la literatura catalana*. Fascicle 18. Barcelona: Edicions 62-Orbis.

FABREGAT, Amadeu (1976). «El teatre valencià ha estat un gran fracàs, conversa amb Rodolf Sirera, autor que estrena demà al Micalet». *Avui* [Barcelona] (9 de desembre).

FARRÉS COBETA, Jaume (1984). «*Plany en la mort d'Enric Ribera, una simfonia?*». *Ratlles (Quatre)*. Revista del Departament de Literatura Catalana de la Universitat de Barcelona.

FERRER, E. (1981). «Rodolf Sirera». A: *Literatura i societat. País Valencià. Segle XX*. València: Eliseu Climent editor, p. 162-163.

FORCADAS, Albert M. (1978). «Rodolf Sirera: *Tres variacions sobre el joc del mirall*». *World Literature Today* [EUA: Universitat d'Oklahoma].

FORMOSA, Feliu (1971). *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.

FUSTER, Jaume (1973). «Rodolf Sirera, un nou teatre a València». *Serra d'Or* [Barcelona] (febrer).

FUSTER, Joan (1971). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

GALCERAN I FERRER, Jordi (1987). «Rodolf Sirera: *El príncep. Històries de desconeguts*». *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 4 (gener).

— (1988). «Rodolf Sirera: *Funció de gala*». *Revista de Catalunya* [Barcelona] (març).

— (1989). «Josep Lluís i Rodolf Sirera: *Cavalls de mar*». *Revista de Catalunya* [Barcelona] (febrer).

GALLÉN, Enric (1988). «Estructures cinematogràfiques a l'escenari». *Diari de Barcelona* [Barcelona] (24 de gener). A propòsit de *Cavalls de mar*.

- (1989). «Sirera, a cavall del temps». *Escena* [Barcelona], núm. 3 (novembre). A propòsit d'*Indian Summer*.
- (1989). Pròleg i edició de *Sis peces de teatre breu*. Barcelona: Edicions 62 (El Garbell, núm. 43) 1993, p. 31-38.
- (1994). «Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya 1939-1993». *Caplletra* [Barcelona] (primavera 1993), 1995, p. 11-30. I en GEORGE, D.; LONDON, J. [ed.] *Contemporary Catalan Theatre, an introduction*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, núm. 9, 1996, p. 19-42.
- (1995a). Pròleg a *Maror*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-12.
- (1995b). Pròleg a Oliver, Pedrolo, Benet i Jornet, Sirera. *Teatre*. Barcelona, Edicions 62. (Les Millors Obres de la Literatura Catalana, núm. 106)
- (1997). «Notícia de la recepció del teatre de Rodolf Sirera a Barcelona». Comunicació presentada a Alzira, juliol 1997 (en premsa).
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991). *Drama y Tiempo*. Madrid: CSIC. (Biblioteca de Filología Hispánica, núm. 4)
- GARCÍA LORENZO, L. [coord.] (1985). *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: SGEL, 1980.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1981a). *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Editorial Cincel. (Cuadernos de Estudio 22, sèrie Literatura)
- (1981b). *Literatura de postguerra: el teatro*. Madrid: Editorial Cincel. (Cuadernos de Estudio 28, sèrie Literatura)
- GILABERT i BARBERÀ, Pau (1995). «The Tradition of the Death of Socrates as a Good Paradigm of the 'Poison of Drama'. Reflections on Rodolf Sirera's *El verí del teatre / The Poison of Drama*». (En premsa.)
- (1997). «Tot sortint de la caverna per cercar la vida. (Lectura classicitzant de *La caverna* de Rodolf Sirera)». (En premsa.)

- GÓMEZ GRANDE, Fernando (1993). «Rodolf Sirera: La construcción del texto y el juego con personajes». Pròleg a l'edició de *La primera de la classe*.
- GOZÁLBEZ, C. (1989). «Bloody Mary Show». En: *Lectures de COU-I*. Alzira: Bromera, p. 175-195.
- Història del País Valencià, època contemporània*. Vol. V. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- HORMIGÓN, J. A. (1974). *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid: Ediusna.
- (1991). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. (Serie Teoría y Práctica del Teatro, núm. 2)
- HUTCHEON, Linda (1985). «Ironie, satire, parodie». *Poétique*, núm. 47, p. 140-155.
- IBORRA, E. [ed.] (1987). *Teatre del renaixement i de la decadència*. València: IVEI.
- LEAL DUART, Juli (1977). «El teatre independent a València de 1960 a 1976». Tesina de llicenciatura. Facultat de Filologia de la Universitat de València.
- (1993). «La generació incombustible». A: SIRERA, J. Ll.; VILANOVA, M. V. [ed.] *Les arrels del teatre valencià actual*. Vila-real: Publicacions de l'Ajuntament de Vila-real, p. 107-112 (Temes Vila-realencs, sèrie tècnica, núm. 3)
- (1997). «El bronzir cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera». (En premsa.)
- LEVITT, P. M. (1971). *A structural approach to the analysis of drama*. L'Haia: Mouton.
- LLADÓ, Ramon (1988). «De l'astúcia com a talent». *El Temps* [València: Edicions del País Valencià], núm. 197 (28 de març). A propòsit de *Tres farses populars sobre l'astúcia*.
- LOBO, Ángel (1990). «Rodolf Sirera: Luces y sombras del teatro público». *Cartelera Turia* [València], núm. 1380 (juny), p. 20-23.

LONDON, John (1988). «Sirera and the catalan theatre». *Plays International*. Vol. 3, núm. 12. Londres, juliol.

— (1993). «Josep Lluís & Rodolf Sirera». A: GEORGE, D.; LONDON, J. [ed.] «Drama and society». *Contemporary Catalan Theatre, an introduction*. Sheffield: The Anglo-catalan Society Occasional Publications, núm. 9, 1996, p. 60-68.

LUNATXARSKI, Anatol V. (1972). *Teatre i acció popular*. València: Edicions 3 i 4.

«Manifest del teatre valencià». *Levante* (5 de febrer de 1974).

MÁÑEZ, Julio (1986a). Introducció, transcripció, adaptació i notes a *Sessions extraordinàries de treball del consell assessor de teatre celebrades l'octubre de 1984*. Generalitat Valenciana.

— (1986b). «Historiar la vida, construir el text», acompanyat d'una entrevista amb Rodolf Sirera a propòsit de l'estrena de *La primera de la classe*. *El Temps* [València: Edicions del País Valencià], núm. 102 (2 de juny), p. 52-55.

— (1995). «Infrateatro», crítica d'*El verí del teatre*. *El País* (6 d'abril).

MASSIP, F. (1995). «L'espill de dues cares». A propòsit de *La ciutat perduda*. *Avui* (30 de març).

MEDINA, M. A. (1976). *El teatro español en el banquillo*, Fernando Torres editor, Valencia. Entrevista amb Rodolf Sirera.

MIRALLES, Remei (1984). «Arnau, de Rodolf Sirera». *La Rella*, revista de literatura, núm. 3, Baix Vinalopó (tardor).

MOLINS, Manuel (1989). «Rodolf Sirera: els territoris misteriosos». Introducció a l'edició d'*Indian Summer*. Alzira: Editorial Bromera, p. 7-23 (Col·lecció Bromera/Teatre).

MONLEÓN, José (1974). «Tres forasters de Madrid por el Rogle» i «Entrevista con R. Sirera sobre el teatro valenciano». *Primer Acto*, núm. 168 (maig), p. 57-58; p. 58-61.

O'CONNOR, P. W. (1992). *Plays of the new democratic Spain. 1975-1985*. Conté *The audition (El verí del teatre)*. Lanham: University Press of America.

OLEZA, J.; SIRERA, J. Ll. (1985). *Història i literatures*. València: Institució Alfons el Magnànim (Col. Descubrim el País Valencià, núm. 21)

OLIVA, César (1989). «El teatro desde 1936». En: *Historia de la literatura española actual*. Vol. 3. Madrid: Editorial Alhambra.

— (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra.

— (1992). «El teatro». En: RICO, FRANCISCO: *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9: VILLANUEVA, Darío et al. *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Editorial Crítica p. 432-458. (R. Sirera: p. 439-445).

OLSON, Elder (1961). *Tragèdia i teoria del drama*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.

— (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.

PALOMERO, J. (1995). *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera, perspectiva del teatre valencià modern*. València: Tabarca Llibres, p. 74-75 i 82-91. (Panorama de les Lletres, núm. 7)

Paseo por el teatro catalán 1929-1985. Madrid: Cuadernos El Público, 1985.

PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael (1991). «Sobre la construcción textual de *Cavalls de mar* e *Indian Summer*». *Pausa*[Barcelona], núm. 9-10, p. 31-40 (setembre-desembre).

— (1994a). «Els dimonis de Rodolf Sirera». Pròleg de *La caverna*. Barcelona: Lumen, p. 5-11. (Teatre Català Contemporani. Els Textos del Centre Dramàtic, núm. 7)

— (1994b). «La desviació [...] de les ciutats». Pròleg a *La ciutat perduda*. València: Editorial 3 i 4, p. 7-19.

— (1994c). «Jove teatre de l'absurd». *La Rella*, núm. 10, p. 180-183. A pròposit de *Zona zero*, de Francesc Adrià.

— (1996). «Rodolf Sirera, vint-i-cinc anys després». *Serra d'Or* (juliol-agost), p. 83-85.

— (1997). «Aproximació a l'obra de Rodolf Sirera». Comunicació presentada a Alzira, juliol. (En premsa.)

PÉREZ MONTANER, Jaume (1989). «El verí del teatre». *Catalan Writing* [Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes], núm. 3 (octubre).

PLA I ARXÉ, Ramon (1989). «Neurones». *El País* [Barcelona] (19 de gener). A propòsit de *Cavalls de mar*.

PORTILLO, R.; CASADO, J. (1989). *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura.

PRATS, Antoni (entrevista) (1986). «Rodolf Sirera parla de les seues obres». *Aiguadolç, Revista de Literatura* [Dènia, Marina Alta], núm. 2 (primavera), p. 9-17. Dossier: Rodolf Sirera.

PROPP, V. (1928). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

QUIRANTE, L. (1991). Introducció a *El veneno del teatro*. En: *Teatro español contemporáneo*, a càrrec de PÉREZ COTERILLO, M. Mèxic: Ministerio de Cultura de España.

— (1994). «Il teatro passione letale». A: SIRERA, R. *Il veneno del teatro*. Capone Editore, 1994, p. 82-92.

RAGUÉ-ARIAS, M. José (1996). «Rodolf Sirera: del teatro independiente a *Maror* en el CDG de Catalunya». *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel, p. 173-176. (Ariel Literatura y Crítica)

RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (1988). *Història de la literatura catalana*. Vol. XI. Barcelona: Ariel, p. 463-496.

RODRÍGUEZ, Evangelina (1993). «Sagunto en la literatura: épica, veritas y parodia». *Braçal* [Sagunt], p. 277-279.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1977). *Historia del teatro español, siglo XX*. Madrid: Cátedra.

SABATER, M. (1996). «Res no és el que sembla». *Avui* [Barcelona] (11 d'abril). A propòsit de *Maror*.

SADOWSKA-GUILLÓN, I. (1992). «Pièges et libertés du théâtre de Rodolf Sirera» en el llibre programa de l'estrena de *Le venin du théâtre* per la Comédie de Reims, abril. També com a «Trappole e licenze nel teatro di Rodolf Sirera». SIRERA, Rodolf. *Il veneno del teatro*. Legge: Capone editore, 1994.

SALVADOR, Vicent (1984). *El gest poètic, cap a una teoria del poema*. València: Institut de Filologia Valenciana, Universitat de València.

SALVAT, R. (1974). *El teatro de los años setenta*. Barcelona: Península.

SANTORO, Luigi A. (1994). «Veure/sentir». En SIRERA, Rodolf. *Il veneno del teatro*. Legge: Capone editore, p. 99-104.

SANCHIS GUARNER, M. (1980). *Els inicis del teatre valencià modern*. València: Facultat de Filologia de la Universitat de València.

SIMBOR, V. (1976). *Els orígens de la renaixença valenciana*. València: Facultat de Filologia.

— (1988). *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana. (Biblioteca Sanchis Guarnier)

— i CARBÓ, E. (1993). *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*. València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, març, p. 177-194.

SIRERA, J. Ll. (1974). «Comenzar por Ibsen». *Pipirijaina* [Madrid], núm. 18, p. 44-45.

— (1976). «El teatro independiente en el País Valencià». *Pipirijaina* [Madrid], núm. 3.

— (1977a). «El teatre i les falles». *Cartelera Turia*. Número extra de falles.

— (1977b). «Rodolf Sirera o el difícil ofici d'escriure teatre al País Valencià». *Cal Dir*, núm. 37 (11 de desembre), p. 27.

- (1978). «El Rogle: cap a un assaig d'interpretació». Pròleg a Rogle, El. *Memòria general d'activitats*. Barcelona: Edicions 62, p. 5-12. (Col·lecció El Galliner, núm. 44) (data d'escriptura: octubre de 1977).
- (1979a). *El fet teatral dins la societat valenciana*. València: Línides (text de 1976, revisat el 1978).
- (1979b). «El teatre valencià actual», conferència de l'acte programat amb motiu de la convocatòria del Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 1979. *Papers de Teatre* [València: Conselleria de Cultura del País Valencià] núm. 2 (juny).
- (1980). «¿Existeix un públic teatral a València?». *Trellat* [València], núm. 1.
- (1981). *Passat, present i futur del teatre valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim. (Col·lecció Descobrim el País Valencià, núm. 5) Conté entrevista a Rodolf Sirera.
- (1986a). «Els personatges femenins en el teatre de Rodolf Sirera». *L'Aiguadolç, Revista de Literatura* [Dénia, Marina Alta], núm. 2. (primavera), p. 30-37. Dossier: Rodolf Sirera.
- i MIRALLES, R. (1986b). *El Teatre Principal de València, aproximació a la seua història*. Alzira: Institució Alfons el Magnànim. (Col·lecció Politècnica, 26)
- (1987a). «Literatures i pràctiques dramàtiques al País Valencià contemporani: dos segles d'indefinicions». En: *Estudis de literatura catalana al País Valencià*. Universitat d'Alacant, p. 139-156.
- (1987b). Pròleg a *Tres farses populars sobre l'astúcia*. València: Editorial 3 i 4, juliol, p. 7-10. (Col·lecció Teatre, núm. 19)
- (1987). [ed.] *Teatre del Renaixement i de la Decadència*. València: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1987.
- (1991). «Rodolf Sirera y la reflexión sobre el lenguaje teatral». *Notícies d'Escena, Revista del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana* [València], núm. 5 (març). A propòsit d'*Indian Summer*.

— i MIRALLES, R. (1993a). «Introducció» a *Teatre dramàtic de començaments de segle XX*. València: IVEI, p. 9-49.

— i SIRERA, R. (1993b). Introducció i edició de *Faust Hernández Casajuana, teatre*. València: IVEI.

— (1993c). «El sainet valencià: unes arrels a flor de terra». A: *Les arrels del teatre valencià actual*. Vila-real, 1993, p. 47-66.

— (1993d). «Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lectura)». *Caplletra*, [Barcelona], núm. 14 (primavera 1993) 1995, p. 31-48.

— (1995). *Història de la literatura valenciana*. València: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, GV.

— (1997). «Quan escriure teatre és cosa de dos». Comunicació presentada a Alzira, juliol. (En premsa.)

SPANG, KURT (1991). *Teoría del drama, lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.

Teatro español actual. Madrid: Fundación Juan March/Càtedra, 1977.

Théâtre Modes d'approche. Brussel·les: Meridiens Klincksieck Editions Labor, 1987.

TALENS, J. (1990). «Les copes falses, el verí i la calavera dels teatres». Del programa de l'estrena de *Funció de gala*, muntatge del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, València, maig.

TOMAŠEVSKIJ, Boris. «Tema y trama». En: SULLÀ, Enric [ed.]. *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996, p. 40-55 (Col·lecció Nuevos Instrumentos Universitarios).

TORDERA, Antoni (1986). «Arnau, l'escenari d'un mite». *L'Aiguadolç, Revista de literatura* [Dénia, Marina Alta], núm. 2 (primavera). Dossier: Rodolf Sirera, p. 22-29.

— (1991). «Una comèdia agria para el *Indian Summer*». A: SIRERA, Rodolf. *Indian Summer*. Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (Nuevo Teatro Español, núm. 9).

- TRÍAS, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- TRIGO, Xulio Ricardo (1988). «La comèdia es vesteix de gala». *El Temps* [València: Edicions del País Valencià], núm. 190 (8 de febrer). A pròposit de *Funció de gala*.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiòtica teatral*. Madrid: Càtedra/Universidad de Murcia. (Signo e Imagen, núm. 18)
- VALOR, E. (1987). *Rondalles valencianes*. Vol. 7è. Edicions de la Federació d'Entitats Culturals del País, p. 47-63.
- VENTURA MELIÀ, Rafael (1974a). «Les cares i les carotes del teatre valencià». *Serra d'Or*, núm. 175 (abril).
- (1974b). «El Saler y algunas cosas más». *Cambio 16*, núm. 144 (13-8-74).
- VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Book.

SUMARI

PRÒLEG	7
BIOBIBLIOGRAFIA	13
NOTES PRÈVIES	17
PRIMERA ETAPA (1969-1977)	19
CONTEXTUALITZACIÓ, TEORIA I ACCIÓ TEATRALS	21
Característiques de l'etapa.	21
Rodolf Sirera en el context teatral valencià	22
Rodolf Sirera com a teòric del teatre valencià (I)	24
«El procés de reflexió» o «plantejaments teòrics d'un teatre possible»	25
Els concursos de teatre valencià per a comissions falleres i el teatre faller	27
Bases teòriques sobre la futura política teatral	29
El bienni 1976-1977: canvis, decepcions, balanços i perspectives	30
LA PRODUCCIÓ DRAMÀTICA	33
Primer itinerari: el teatre social	33
<i>La pau (retorna a Atenes)</i> (1969-1972)	33
<i>Homenatge a Florentí Montfort</i> (1971)	36
Tres farses populars sobre l'astúcia (1972-1973) (<i>La farsa de misser Pere Pathélin, Peret o els miracles de l'astúcia, El nas tallat</i>)	40
Les revistes valencianes (1972-1973 i 1981)	44
<i>La infanta Tellina i el rei Matarot</i> (1972)	45

<i>Tres forasters de Madrid</i> (1973)	45
<i>A l'Edén me'n vull anar (o el judici celestial del virgo de Vicenteta)</i> (1981)	48
<i>La desviació de la paràbola</i> (1975-1977)	52
<i>El brunzir de les abelles</i> (1975)	54
<i>El còlera dels déus</i> (1976)	58
<i>El capvespre del tròpic</i> (1977)	62
Segon itinerari: el teatre personal	66
<i>Plany en la mort d'Enric Ribera</i> (1972)	66
Tres variacions sobre el joc del mirall	72
<i>Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry</i> (1974).	72
<i>L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle</i> (1974)	73
<i>El misteri de la cambra tancada</i> (1975)	73
<i>Medea</i> (1975)	74
<i>Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista</i> (1974-1975)	74
<i>Memòria general d'activitats</i> (1976)	75
SEGONA ETAPA (1978-1981)	79
CONTEXTUALITZACIÓ, DISSENY I GESTIÓ TEATRALS	81
Rodolf Sirera com a teòric del teatre valencià (II).	81
Rodolf Sirera com a gestor teatral (I)	85
LA PRODUCCIÓ LITERÀRIA	89
Peces breus	90
<i>Històries de desconeguts</i>	90
<i>Arriba, escuadras a vencer...</i> (1977)	90
<i>Intermedi</i> (1977-1980)	91
<i>La màgia dels colors i les banderes, breu guió per a un exercici d'illusionisme</i> (1979)	92
<i>Històries de desconeguts, exercici per a siluetes</i> (1979-1981).	93
<i>Retorn als orígens</i> (1980)	94
Obres dramàtiques	95
<i>Arnau</i> (1977-1978).	95

<i>L'assassinat del doctor Moraleda</i> (1977-1978)	99
<i>El verí del teatre, diàleg entre un aristòcrata i un comediant</i> (1978)	104
<i>Bloody Mary Show, suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret</i> (1979)	108
Temptejos narratius i periòdístics	111
<i>El company de viatge</i> (1977).	111
<i>Albània: la solitud del corredor de fons</i> (1981)	112
Adaptacions dramàtiques (<i>La dama del mar</i>)	112
TERCERA ETAPA (1983-1986)	115
CONTEXTUALITZACIÓ I GESTIÓ TEATRAL	117
Rodolf Sirera com a gestor teatral (II)	117
LA PRODUCCIÓ DRAMÀTICA	119
<i>La primera de la classe</i> (1983-1984)	120
<i>El Príncep</i> (1983-1984)	124
<i>Funció de gala</i> (1982-1985)	128
<i>Tardor perillosa (Característiques)</i> (1985).	131
<i>La princesa del desert</i> (1986)	135
<i>Números de pallassos</i> (1986)	138
QUARTA ETAPA (1986-1994).	141
CONTEXTUALITZACIÓ I GESTIÓ TEATRAL	143
Rodolf Sirera com a gestor teatral III	143
LA PRODUCCIÓ LITERÀRIA.	145
Un inici apoteòsic	146
<i>Cavalls de mar</i> (1986) i <i>Indian Summer</i> (1987)	146
La segona trilogia històrica	153
<i>La trilogia de les ciutats</i>	153
<i>La partida</i> (1989)	155
<i>La ciutat perduda</i> (1993).	158
L'òpera	161
<i>El triomf de Tirant</i> (1991).	161
La cloenda absoluta	164
<i>La caverna</i> (1993)	164

Les darreries	172
<i>Un fill és un regal de Déu</i> (1994) . . .	172
<i>Maror (Les regles del gènere)</i> (1994)	173
Narrativa, traduccions i versions . . .	176
<i>Vampirs</i> (1988)	176
<i>L'home, la bèstia i la virtut</i> (1988)	177
<i>El mussol i la gata</i> (1989)	178
<i>Estimat mentider</i> (1991).	178
<i>Teatre francès contemporani</i> (1993) .	178
<i>El canto de los cisnes</i> (1993).	178
<i>Los padres terribles</i> (1995).	179
Televisió i ràdio	179
<i>Mi casa y yo (Una casa per als dos)</i> (1988-1989) .	179
<i>No emprenyeu el comissari</i> (1989).	180
<i>Russafa 56</i> (1992)	180
<i>Herència de sang</i> (1995) .	180
Dansa	181
<i>Pol de gel</i> (1993).	181
EPÍLEG	183
RODOLF SIRERA COM A CRÍTIC I INVESTIGADOR .	185
CONCLUSIONS .	189
BIBLIOGRAFIA .	193
TEXTOS, PREMIS I PRINCIPALS MUNTATGES .	195
PRODUCCIÓ TEÒRICA	207
BIBLIOGRAFIA GENERAL I SOBRE RODOLF SIRERA .	217

M O N O G R A F I E S
D E T E A T R E

Títols publicats:

31. Vladímir Maiakovski, *Sobre teatre*
32. Ricard Salvat, *Escrits per al teatre*
33. Edward Gordon Craig, *L'art del teatre*
34. Xavier Fàbregas, *Teatre en viu*
(1977-1982)

En preparació:

- Miquel M. Gibert, *El teatre*
de Joan Oliver
- Margarida Casacuberta,
Santiago Rusiñol i el teatre per dins
- Ricard Salvat, *L'ofici de mirar*
(*Escrits per al teatre 2*)

Gràcies a l'obra de Rafael Pérez González disposem d'una aproximació general al teatre de Rodolf Sirera. Cal remarcar que l'autor d'aquest estudi no es limita a adoptar una posició neutra o asèptica a l'hora de valorar el teatre de Sirera; l'admiració que sent per l'escriptor valencià no l'ha privat de dissentir a vegades de les consideracions emeses per la crítica o de les apreciacions del públic. La publicació d'aquesta *Guia per recórrer Rodolf Sirera* contribuirà, sense cap mena de dubte, a millorar el coneixement de l'obra del creador d'una vasta i compacta obra teatral.

Aquest treball de Rafael Pérez sobre el prestigiós autor valencià va ser guanyador del Premi Xavier Fàbregas 1996. L'oferim ara al públic en el present volum, precedit d'un pròleg d'Enric Gallén.

ISBN 84-7794-557-8



9 788477 945574